ЕЖЕГОДНЫЙ АЛЬМАНАХ
СТУДЕНЧЕСКОГО НАУЧНОГО ОБЩЕСТВА АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
имени А. Я. Вагановой



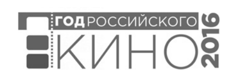
Санкт-Петербург 2016



ЕЖЕГОДНЫЙ АЛЬМАНАХ
Студенческого научного общества
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
имени А. Я. Вагановой • 2016

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»







Наши школы могут работать, лишь опираясь на солидный теоретический фундамент. Мы должны создать научно-исследовательский центр по хореографии и, в первую очередь, журнал по вопросам балетного искусства, на страницах которого мы имели бы возможность обсуждать и разрабатывать педагогические, творческие и исторические проблемы нашего искусства.

А. Я. Ваганова
Конференция по вопросам хореографического образования. Москва. 1936 год.

Студ_альманах_2016.indd 1 13.07.2016 15:44:19

УДК 793.3(078)
ББК 85.32П
Е36

Е36 Ежегодный альманах Студенческого научного общества Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. — СПб: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2016. — 140 с.

ISBN 978-5-93010-081-5

УДК 793.3(078)
ББК 85.32П

ISBN 978-5-93010-081-5
© Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2016

Студ_альманах_2016.indd 2 13.07.2016 15:44:20

СОДЕРЖАНИЕ

Студ_альманах_2016.indd 3 13.07.2016 15:44:20

Ань Ци
Научный руководитель: *Махрова Э. В.*

ЧЕХОВСКИЕ ОБРАЗЫ ГЛАЗАМИ КИТАЙСКОГО ХУДОЖНИКА: СЕРИЯ КАРТИН ХЭ ДОЛИНА К ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «ДОМ С МЕЗОНИНОМ»

Хэ Долин (род. 1948) — современный китайский живописец, относящийся к художественным кругам Академии художеств провинции Сычуань. Он принадлежит к поколению китайцев, духовное формирование которых пришлось на период после Культурной революции (1966–1976), время начала реформ открытости, когда вновь возобновили работу университеты. Перед художниками этого поколения впервые после долгого времени открылась возможность создавать произведения не только в соответствии с государственным заказом, но и руководствоваться собственными склонностями в выборе тем и сюжетов для своего творчества.

Серия картин по мотивам повести Чехова «Дом с мезонином» была создана Хэ Долином в 1986 году и состоит из 44 работ, выполненных в технике маслом и посвященных различным фрагментам повести. Хэ Долин, вспоминая об этом этапе своего творческого пути в разговоре с автором статьи, говорил, что тогда он находился под сильным впечатлением от чеховского произведения, которое нравилось ему своим лирическим настроением и выражало близкие ему духовные терзания. Он признавался, что во время работы над этим циклом словно окунулся в мир чеховских героев и писал на одном дыхании. Это и стало основным поводом обращения к чеховской повести как к источнику художественных тем, волнующих его самого. История главного героя — художника, исполненного ностальгии и теплых воспоминаний о романтической влюбленности и трогательных переживаниях былого, как раз совпадала с ощущениями Хэ Долина на пороге нового периода его творчества. После завершения «культурной революции», последовал недолгий период эйфории, романтических настроений, юношеского идеализма и надежд. Воссоздавая чеховские образы и вновь переживая сентиментальные моменты и восторженные иллюзии недавнего прошлого, Хэ Долин все же предчувствует начало нового отрезка — более зрелого и реалистичного.

Студ_альманах_2016.indd 4 13.07.2016 15:44:20

Эти работы становятся как бы прощанием с лирическими настроениями и идеалами молодости, чеховских героев Хэ Долин называет безмолвными свидетелями его внутренних перемен. Неслучайно художник делает акцент на передаче внутреннего мира персонажей.

Однако это не первый опыт работы Хэ Долина над литературными образами. За два года до обращения к Чехову он создал серию иллюстраций к книге Пола Гэллико «Снежный гусь». В них ощущается определенное влияние рисунков Эндрю Уайета с характерной для него манерой сухой темперной живописи, отсутствием ярких тонов, фотографически подробным изображением, необычным ракурсом показа персонажей со спины. Здесь пронзительно зазвучала тема одиночества и оставленности, часто появляются образы безлюдной ледяной кромки берега и потерянного в пространстве героя. Хэ Долин, сравнивая ощущение от работы над двумя циклами, отмечал, что в отличие от рассказа «Снежный гусь», где есть развитие сюжета, конфликт, драматургия, чеховская повесть сродни лирическому стихотворению, вместо законченности и смены событий в ней есть отражение внутренних переживаний и воспоминаний.

Работы к «Дому с мезонином» изобилуют тонкими переходами цвета с богатым количеством оттенков и полутонов, в изображении персонажей чувствуется живость, эмоциональность, лиричность. Неслучайно Хэ Долина его современники называют «художником-поэтом». Китайский мастер живо воссоздает атмосферу разных фрагментов повести, вызывая сочувствие и внутренний отклик у читателей. В Китае многие впервые познакомились с чеховской повестью именно благодаря работам Хэ Долина, и эта повесть затронула китайцев.

Центральное место в живописном цикле Хэ Долина занимают русские пейзажи — равнины, березы, вечерние пейзажи и закаты. Герои с их чувствами и судьбами словно существуют на фоне вечной совершенной природы, которая вне времени и событий. В отличие от мира природы, который на всех иллюстрациях отличается покоем и величием, в контрасте изображение движений и жестов героев отмечено динамичностью и ощутимым ритмом. Несомненно, чувствуется влияние художественной школы передвижников, на основе произведений которых и велось преподавание изобразительного искусства в китайских вузах конца 20 века. В ряде изображений угадывается стиль И. И. Левитана, И. Е. Репина, А. К. Саврасова. Приступая к работе над живописным циклом, Хэ Долин намеренно взял за образец пейзажа произведения И. И. Левитана, а для более точного отражения

Студ_альманах_2016.indd 5 13.07.2016 15:44:20

характеров — в качестве образца выбрал портреты В. А. Серова. Выбор в пользу масляных красок также был определен стилистикой цикла изначально (хотя прежде написанные иллюстрации к «Снежный гусь» создавались в технике акрила). В центре работы Хэ Долина над созданием образов лежит глубокое изучение характеров героев и стремление к передаче их психологического состояния, и в то же время изображение их неотделимо от эпохи и среды.

Чтобы лучше проникнуться стилем эпохи и приблизиться к культурной среде, к которой принадлежали чеховские персонажи, Хэ Долину, никогда не бывавшему в России[1], было необходимо познакомиться с русскими иллюстрациями к произведениям Чехова. Особенно заметно влияние работ советского художника Д. А. Дубинского (1920–1960), выполненных в технике черной акварели. Именно Дубинский воссоздает подробности быта, интерьеры, природу, окружающие героев, для более объемного их восприятия. Ряд деталей и окружение, тонко подмеченные позы, жесты, сцены, пейзажи представляют нам героев живыми и противоречивыми. Принимая подобную позицию и следуя за этой особенностью акварельной серии Давида Дубинского, китайский художник также уделяет немалое внимание второстепенным сценам и деталям.

Герои «Дома с мезонином» — художник и Мисюсь, а также чувство, возникающее между ними, занимают центральное место в картинах Хэ Долина. Если сравнивать образ Мисюсь с женскими образами его последующих картин, то мы можем найти во многих чертах портретное сходство — выразительность взгляда больших темных глаз, энергичные движения и полные надежд, стремительные жесты и позы. Однако, несмотря на внешнее подобие, все героини Хэ Долина получаются очень разными, они внутренне не похожи, за каждым образом угадывается индивидуальный характер и внутренний мир. Вероятнее всего, автору близок и интересен именно такой женский тип, такая натура, полная жизни, энергии и внутренних противоречий. Можно говорить, что работа над этой темой, совпавшая с переломным периодом жизни художника, повлияла на все последующее творчество, на характерные черты его стиля и выбор сюжетов.

Хэ Долин — первый китайский художник, обратившийся в своем творчестве к образам русского писателя Чехова. Это обращение имело

[1] Впервые он приехал в Россию в сентябре 2014 года в рамках небольшой выставки, организованной в Академии Художеств им. Репина по инициативе автора данной статьи Ань Ци, находящейся здесь на стажировке.

Студ_альманах_2016.indd 6 13.07.2016 15:44:20

важный культурный смысл и не прошло незамеченным. Уже в год своего создания серия картин была опубликована в журнале «Китайские живописные циклы» и получила премию на Всекитайской выставке художественных серий. За прошедшие годы чеховская повесть неоднократно издавалась в Китае, и всякий раз ее сопровождает публикация картин Хэ Долина. Хэ Долин открыл для широкого круга китайцев Чехова. Но пройдет еще более 10 лет, пока другие китайские художники обратятся к чеховским образам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гао Цяньхуэй. Третье крыло: художественные концепции и их недостатки. Тайбэй: Издательство ООО «Тайбэйские художники и коллекционеры», 2013. С. 113. （《第三翅膀——艺术观念及其不满》． 作者：高千惠． 台北市典藏艺术家庭股份有限公司出版． 2013、8. P. 113)
2. Гринберг К. Искусство и культура. (Пер. с англ. Чэнь Юйбин). Гуанси: Вестник Гуансийского педагогического университета, 2015. С. 132 （《艺术与文化》. 作者：克莱门特•格林伯格. （美）. 沈语冰译． 广西师范大学出版社. P. 132.）
3. Джеймс К. Захватывающие образы. Пекин: изд-во Саньлянь, 2009. С .122 (《气势撼人》 作者：（美）高居翰 三联出版社出版, P. 122)
4. Люй Пэн История китайского искусства XX века. Т. 2. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2013. С. 456. （《20世纪中国艺术史下》. 作者：吕澎． 北京大学出版社. P. 456）
5. Оуян Цзянхэ Хэ Долин и «Дом с мезонином» (1987) // (欧阳江河 何多苓 — “带阁楼房子”) URL.: http://www.360doc.com/content/15/0701/05/14248288_481833120.shtml (дата обращения 15.03.2016).

Баринова М. А.
Научный руководитель: *Зозулина Н. Н.*

ВОЗДУШНАЯ ЙОГА, КАК СПОСОБ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ДАННЫХ АРТИСТОВ БАЛЕТА

Педагоги различных школ классического танца в разные эпохи применяли дополнительные методы для развития профессиональных данных артистов балета в дополнение к экзерсису у палки или на середине. Некоторые из них опирались на знания анатомии и биомеханики. Еще Жан Жорж Новерр (1727–1810) говорил об индивидуальной конституции каждого танцовщика: «Эта наука (остеология — М. Б.) научила меня распознавать причины, препятствующие исполнению того или иного движения, и, зная строение человеческих костей, рычаги и шарниры, управляющие различными движениями, я не требовал от своих учеников того, чего не допускала природа и вел уроки, опираясь на подробное изучение телосложения каждого из них» [1, с. 38]. Филиппо Тальони (1777–1871) и Франсуа Декомб (сценическое имя Альбер) (1789–1865) для лучшего развития физических данных танцовщиков использовали специальную гимнастику «более научную и лучше применяемую, хорошо разработанный метод, который вовсе не отказывался от тех принципов, что были признаны превосходными, но вместе с тем добавлял новые комбинации длинных, трудных и возрастающих [по сложности] сочетаний движений, должных сформировать грудь, научить контролировать ноги и закалить все тело для трудностей, для самых тяжелых и сложных движений» [2, с. 29–30]. Андрей Яковлевич Левинсон (1887–1933) упоминает в своей книге «Мастера балета» о способах развития творческих данных Айседоры Дункан (1877–1927): «Новаторство Дункан в области танца естественно дополняет тот расцвет разнообразных видов спорта, образование всевозможных гимнастических обществ, которым отмечено последнее десятилетие» [3, с. 110].Наш современник, профессор, педагог Академии Русского Балета им. Вагановой Петр Афанасьевич Силкин (род. 1945) в своем методическом пособии «Хореография: рекомендации по отбору детей и педагогические приемы развития данных» отдельную главу посвятил гимнастике Бориса

Студ_альманах_2016.indd 8 13.07.2016 15:44:20

Князева (1900–1975), которую педагог использовал для достижения наилучших результатов в развитии профессиональных данных учеников. «Применение системы помогло ученикам преодолеть проблемы с их физическими данными — такими как полнота, искривления позвоночника, рахит, плоскостопие; приобрести упругость и эластичность всего тела, так необходимые танцовщикам» [4, с. 41–42].

Относительно недавно появился новый метод, способствующий большему развитию профессиональных данных танцовщиков — Воздушная йога.

Воздушная йога — это новая концепция практики йоги, официально зарегистрированная и запатентованная в США в 2006 г. Тогда это направление приобрело известность в США и в Европе. В России первые школы Воздушной йоги открылись в 2011 г. в Петербурге.

Официальное название — Unnata® AerialYoga. UnnataAerialYoga основала Мишель Дортиньяк (MichelleDortignac) — сертифицированный инструктор йоги уже более 20 лет, в дополнение к ее профессии — воздушной акробатике. Мишель Дортиньяк «перенесла» традиционную йогу на специальное полотно для танцев, которое впоследствии стало называться гамаком. Так родилась UnnataAerialYoga, представляющая собой органический гибрид йоги и циркового искусства танца [5].

Специальный гамак используется в качестве инструмента, чтобы помочь выполнить и глубже понять позы традиционной йоги, в которых вес тела частично или полностью поддерживается гамаком. На занятиях Воздушной йогой используется гамак и пол одновременно для того, чтобы достичь больших результатов в растяжке, гибкости тела и силе мышц. UnnataAerialYoga больше похожа на традиционную йогу, так как гамак в ней используется лишь как опора для более глубокого раскрытия возможностей тела, более сильных прогибов и вытяжений по сравнению с традиционной йогой.

Польза Воздушной йоги для артистов балета

— Воздушная йога помогает снять напряжение с мышц, даже после самых сложных упражнений, что значительно помогает при больших физических нагрузках.

— Воздушная йога улучшает выворотность ног с помощью специальных упражнений с гамаком.

— Воздушная йога способствует более глубокому вытяжению позвоночника.

Студ_альманах_2016.indd 9 13.07.2016 15:44:20

— Воздушная йога позволяет исключить на занятиях травмированные части тела.

— На занятиях Воздушной йогой большое внимание уделяется правильному дыханию. С помощью дыхания легко снять как физическое и эмоциональное напряжение. Правильное дыхание позволяет максимально эффективно использовать возможности тела при выполнении упражнений.

Помимо прочего, Воздушной йога может способствовать достижению лучших результатов в изучении и исполнении классического танца будущим артистам балета.

Воздушная йога как способ развития профессиональных способностей артистов балета

Для растяжки танцовщики часто используют различные приспособления в виде специальных валиков и резинок. Данные приспособления не всегда дают желаемого эффекта. Гамак может помочь лучше растянуть даже самые глубочайшие мышцы без особого напряжения, не травмируя их. Прогибы и шпагаты, выполненные на одном или двух гамаках, будут более эффективны, чем на полу.

Улучшению выворотности ног способствуют специальные упражнения Воздушной йоги. Гамак позволяет расположить тело таким образом, чтобы при выполнении упражнений на развитие выворотности исключался прогиб в поясничном отделе позвоночника. Что труднее достигается при выполнении упражнений у палки.

Воздушная йога способствует развитию координации и выработки устойчивости у артиста балета. При выполнении упражнении с гамаком, работа тела происходит на нестабильной опоре, т. к. полотно гамака подвешивается к потолку, а вес тела полностью или частично переносится на гамак. Чтобы удержать баланс в некоторых позах телу приходится подключать множество мелких мышц стабилизаторов, может способствовать лучшему пониманию возможностей своего тела. Кроме того во время занятий на гамаке человек перемещается в пространстве, лишенный жесткой опоры в виде пола, что позволяет увеличить точность выполнения движений.

С помощью Воздушной йоги хорошо развивается сила мышц, особенно верхней части корпуса. Руки часто используются в упражнениях для различных подъемов тела или упоров в пол. Это помогает развить и укрепить мышцы рук и плечевого пояса. С помощью Воздушной йоги можно более эффективно проработать мышцы брюшного пресса.

Студ_альманах_2016.indd 10 13.07.2016 15:44:20

Особый результат в Воздушной йоге достигается в вытяжении всего позвоночника. В некоторых позах гамак позволяет хорошо вытянуть и выпрямить позвоночник, не прилагая больших усилий так, тогда как идти к этому другими способами можно годами. При регулярных занятиях Воздушной йогой, рост некоторых людей может увеличиться до 1–2 см.

Восстановление артистов балета после физических нагрузок с помощью Воздушной йоги

Воздушная йога может способствовать более качественному снятию напряжения в мышцах и снятию эмоционального напряжения артистов балета. Перевернутые позы в гамаке являются средством снятия осевой нагрузки с позвоночника.

Занятия Воздушной йогой могут способствовать:

- Расслаблению мышц тела. Данный эффект могут дать перевернутые позы и специальные вытяжения мышц с гамаком.
- Мягкому вытяжению всех отделов позвоночника. В перевернутом положении гамак может без дополнительных усилий вытянуть все отделы позвоночника.
- Оказывают положительное влияние на работу сердца и органов кровообращения [6, с. 27–34]. Регулярные занятия Воздушной йогой устраняют застой крови в органах, способствуют поступлению в них новой крови, насыщенной кислородом, что в огромной степени помогает улучшению здоровья всего тела.
- Улучшению кровоснабжение мозга. Любая перевернутая поза в гамаке вызывает обильное поступление крови в мозг благодаря силе тяжести. Это до известной степени может способствовать улучшению между мозговыми центрами и органами тела [7, с. 159].
- Оказывает положительное влияние на органы пищеварения [8, с. 173].

Таким образом, рассмотренный нами тип йоги может способствовать большему развитию профессиональных данных.

ЛИТЕРАТУРА

1. Новерр Ж. Ж. Письма о танце. СПб, 2007. 384 с.
2. Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона. СПб, 2008. 423 с.
3. Левинсон А. Я. Старый и новый балет. Мастера балета. СПБ, М., Краснодар, 2008. 555 с.

4. Силкин П. А. Хореография: рекомендации по отбору детей и педагогические приемы развития данных. СПб, 2013. 137 с.
5. Воздушная йога. URL: http://www.aerialyoga.ru/#!/aero_yoga (обращение от: 01.04.2016).
6. Минвалеев Р. С., Кузнецов А. А., Ноздрачев А. Д., Лавинский Х. Ю. Особенности наполнения левого желудочка сердца при перевернутых позах человека // Физиология человека, 1996.
7. Эберт Д. Физиологические аспекты йоги /пер. с нем. Минвалеева Р. С. СПб., 1999. 159 с.
8. Айенгар Б. К.С. Йога Дипика: прояснение йоги. М., 2015. 494 с.

Баркалова А. Г.
Научный руководитель: *Дробышева Е. Э.*

ВАРИАТИВНАЯ МНОЖЕСТВЕННОСТЬ В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ

Танец — сложное явление, объединяющее труд хореографа, исполнителя, композитора, художника и многих сопричастных к этому действию технических служб. Сложный пространственно-временной организм должен гармонично собрать все составляющие и поделиться со зрителем заложенной идеей, эмоциональной насыщенностью и своей оригинальностью. В середине XX века Александр Николаевич Бенуа в мемуарах «Мои воспоминания», описывая свой восторг от увиденного им когда-то балета «Спящая красавица», писал: «...Особенно досадуешь на эфемерную природу всего театрального искусства, не допускающего вечного существования» [1, с. 606]. Но насколько актуальны подобные сожаления в наше время? Научились ли мы находить позитивные стороны в переменчивости хореографического произведения?

Современный хореограф, приступая к решению задачи воплощения своего замысла в виде полноценной постановки, прибегает к различным импровизационным техникам. Он плотно сотрудничает со своими исполнителями, опираясь на их возможности и весь совокупный двигательный опыт. Порой импровизационные части включаются в спектакль в том или ином виде. Подобный подход в значительной степени способствует возникновению разных форм вариативности, которые всё чаще используются как один из способов выразительности в спектакле. Вариативность предполагает наличие нескольких способов развития действия, их неоднородность и изменчивость. Множественность возможного развития действия создаёт пространство, свободное от контроля хореографа.

Означает ли это, что хореограф безответственно допускает, что его произведение будет развиваться в неизвестном направлении? Безусловно, это не так. Любая вариативность в спектакле закладывается в пределах определённого «люфта», и это как раз тот момент, который постановщик должен учесть. Именно он определяет величину этого «люфта» и находит опорные точки для сигнала к началу

Студ_альманах_2016.indd 13 13.07.2016 15:44:20

импровизационной части и её окончания. Хореограф не отступает от своей сверхзадачи, но т. к. она «определяется словами лишь приблизительно, потому что в целом непереводима с языка образов на язык понятий», то он может использовать «множественность толкований сверхзадачи» [3, с. 35] для решения некоторых сцен в спектакле.

Импровизация — это своего рода игра. В танце импровизация создаётся исходя из определённых правил, которые должен сформулировать хореограф, опираясь на задачу вставной импровизационной сцены. Драматургическая обоснованность действий в спектакле никуда не уходит. Поскольку восприятие зрителя активно включается в процесс создания произведений современного искусства, то нельзя не учитывать этот момент при создании хореографического текста. Работа с восприятием даёт дополнительный материал к возникновению вариативной множественности. Это наиболее характерно для танцевальных перформансов, но и в спектакле восприятие играет немаловажную роль.

Включение элемента импровизации в танцевальное произведение нельзя рассматривать как безответственный шаг со стороны хореографа. Наоборот, принимая в своё произведение часть, заключающую в себе игру-импровизацию, интерактивную игру со зрителем и т. д., хореограф полностью берёт на себя ответственность за реакцию зрителя и исход этой самой игры. Ему необходимо подвести зрителя к такому состоянию и так выстроить драматургию работы, чтобы импровизационная часть органично вписалась в общую канву произведения.

Для наиболее показательного анализа вариативной множественности в современном танце мы обратимся к site-specific перформансу, прошедшему в рамках проекта «AS TIME GOES BY», и к двум спектаклям выпускниц академии Русского балета имени А. Я. Вагановой: «Bravo, Picasso!» Елизаветы Некрасовой и «Первым делом» Ольги Васильевой.

AS TIME GOES BY — стартовый проект Global Performance Studio, который прошёл в Санкт-Петербурге с 6 по 30 марта 2016 года. В рамках проекта была представлена серия мастер-классов, дискуссий и перформансов в формате site-specific & immersive theater[1]. Site-specific performance представляет собой наиболее широкую модель воплоще-

[1] Подробнее об этом во вступительной статье к событию. URL: http://globalperformancestudio.com/projects/#/russia2016/

Студ_альманах_2016.indd 14 13.07.2016 15:44:20

ния вариативной множественности через восприятие зрителя. В рамках прошедшего проекта для показа было выбрано антикафе[1], имеющее несколько комнат. Действие перформанса распределялось по всему пространству, т. е. на нескольких площадках одновременно происходили разные представления. По правилам, установленным хореографом, зритель получал «карт-бланш» на выбор места и времени, т. е. он сам определял в какую комнату идти и как долго там находиться: «Поскольку перформанс захватит всю площадь пространства, обрывочность, фрагментарность художественного изложения проявится в повторении, длительности и одновременности хореографических структур, приглашающих испытать ход времени, цену его исчезновения» [2].

Зрительское внимание и восприятие становились соучастниками действия. Участники перформанса были разделены на разные группы от двух до пяти человек и выполняли свои задания, согласно регламенту. Группы перемешивались, делились заново и приступали уже к последующим частям представления. Порой танцовщики включали в контактную импровизацию наиболее отзывчивого зрителя, а затем могли включить во взаимодействие других зрителей и покинуть образовавшуюся группу. Решение о продолжении импровизации в таком случае принимали уже непосредственно задействованные зрители, и это также создавало дополнительное ответвление представления.

Некоторые участники перформанса проводили представления тет-а-тет с выбранным посетителем. Объединялись все танцоры лишь в конце, и тогда действие замирало. Поскольку зритель не мог находиться одновременно во всех комнатах, можно констатировать, что каждый зритель видел свой перформанс. Таким образом, количество полноценных произведений, увиденных в тот вечер, можно условно приравнять к количеству зрителей.

Обратимся к форме танцевального спектакля, где зритель уже помещён в нужное место и время. Как может предстать вариативная множественность в таком формате? Рассмотрим сцену из спектакля Елизаветы Некрасовой «Bravo, Picasso!», посвящённому жизни и творчеству великого художника. На протяжении всего спектакля хореограф описывает картины художника языком движений, оживляя персонажей его полотен и помещая их вокруг самого Пабло Пикассо. В спектакле

---

[1] Антикафе (также свободное пространство, тайм-клуб, тайм-кафе) — тип общественных заведений социальной направленности, основной характеристикой является оплата в первую очередь за проведённое время, в стоимость которого входят различные угощения, развлечения и мероприятия.

Студ_альманах_2016.indd 15 13.07.2016 15:44:20

изображены трепетные отношения художника и образа юной акробатки с картины «Девочка на шаре». С хрупкой гимнасткой главный герой образует тандем, занимая место грузного атлета с картины.

Ближе к концу спектакля все участники собираются в группы, композиционно распределённые на сцене. В спектакль включается артист, который объявляет аукцион по продаже картин Пикассо «прямо здесь и сейчас». Эта интерактивная часть является вызовом для зрительного зала, т. к. требует немедленного включения их активности в спектакль. Наиболее открыто и непринуждённо в эту игру включаются зрители младшего возраста, т. к. они более непосредственны в механизме ответа на предложенные правила соучастия. Длительность интерактивной игры невозможно предугадать, так же, как нельзя предугадать успешный исход этой сцены. Здесь включаются контрольные точки, которые необходимы для сохранения динамики спектакля и своевременного окончания игровой части, поэтому основная нагрузка ложится на артиста, ведущего «аукцион». Контрольной точкой для финала является продажа картины «Девочка на шаре». Основная задача исполнителя главной роли — вовремя прервать «аукцион», пока никто не включился в «торги». Он должен яростно среагировать в определённый момент текста ведущего, иначе сцена не состоится в том случае, если зритель внезапно отзовётся раньше.

В приведённом примере вариативная множественность не влияет на лексику спектакля, но она затрагивает динамику действия и зрительское внимание, поддерживая общую драматургию спектакля.

Рассмотрим сцену из спектакля Ольги Васильевой «Первым делом». Весь спектакль посвящён поиску ответов на вопросы о совместимости творчества и личного счастья в жизни женщины. Так же, как и в предыдущем примере, здесь задействована речь артистов. Но тут уже представлена игра внутри спектакля, без выхода на взаимодействие со зрителем. В спектакле участвуют трое танцовщиков. Контрольной точкой к началу сцены является момент, когда танцовщица оказывается на сцене одна и в полной тишине. Исполнительница произносит фразу «я женщина» и следом «проговаривает» хореографический текст с нейтральным эмоциональным наполнением. Затем к ней выходят два исполнителя, которые наблюдают за её репликами. Их задача: называть случайные прилагательные, которые дают эмоциональную окраску хореографическому тексту солистки. Исполнительница должна мгновенно соотнести предложенное прилагательное и характер исполнения движенческого материала. Таким

Студ_альманах_2016.indd 16 13.07.2016 15:44:20

образом, импровизация текст+движение даёт разнообразные варианты исполнения этой части спектакля. Для завершения этой части у одного из двух исполнителей имеется контрольная реплика, по которой он сам может регулировать длину сцены.

Таким образом, вариативность захватывает как текст, так и движение, завязанное на этом тексте. Многое зависит от включённости исполнителей и их умения реагировать друг на друга. Задача хореографа заключается в выработке слаженности реакции в коллективе, чтобы импровизация такого рода могла состояться. Но, тем не менее, импровизация исполнителей по заложенным хореографом правилам представляется более безопасным вариантом для танцевального спектакля, т. к. является более прогнозируемой формой вариативности.

Очень многое зависит от внешнего обрамления вариативной части. Если хореограф не продумает, как подготовить зрителя к взаимодействию с артистами, то интерактивный диалог не состоится; если исполнители будут недостаточно внимательны, то импровизационная часть, основанная на их совместном контакте, будет вялой и неинтересной.

Вариативная множественность представляет собой как один из способов развития действия танцевального произведения, так и возможность разнородного восприятия его частей через взаимодействие со зрителем и импровизационные техники. Она отражает состояние изменчивости любого явления. В современной хореографии без опасений используют этот приём в перформансах, спектаклях, отдельных номерах. Зная о «невозможной вечности» танцевального спектакля, хореографы используют настоящий неповторимый момент для создания уникального произведения, которое будет обновляться в определённых частях с каждым показом перед публикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенуа А. Мои воспоминания. Том 1. М.: Наука, 1980. 712 с.
2. St Petersburg, Russia (2016). AS TIME GOES BY (вступительная статья к событию). URL: http://globalperformancestudio.com/projects/#/russia2016/ (дата обращения: 15.04.2016).
3. Мейлах Б. С. Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980. 287 с.

Барсова М. М.
Научный руководитель: *Епишин А. В.*

БАЛАКИРЕВ КАК АВТОР ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Милий Алексеевич Балакирев (1837–1910) вошел в историю отечественной музыки прежде всего, как крупнейший композитор-симфонист, автор вокальной музыки, организатор музыкальной жизни и талантливый педагог. Он действительно был чутким наставником для своих молодых посредников, продолжил идею М. И. Глинки о национальной основе русской музыки и заложил образом крепкий фундамент для развития новой композиторской школы. Как педагога и композитора Балакирева ярко характеризует Н. А. Римский-Корсаков в «Летописи своей музыкальной жизни»: «С первой встречи Балакирев произвел на меня громадное впечатление. Превосходный пианист, играющий все на память, смелые суждения, новые мысли и при этом композиторский талант, перед которым я уже благоговел» [1, с. 24]. Эти выдающиеся качества Балакирева-педагога, однако, сочетались с некоторым авторитаризмом и нежеланием признавать независимость и самобытность творческой личности. Пожалуй, единственным минусом Балакирева-педагога был деспотизм и нежелание признавать творческую независимость участников своего кружка. Из-за этой черты характера Милий Алексеевич очень болезненно воспринял отдаление своих учеников, когда каждый из них пошел по собственному творческому пути. В дальнейшем эти переживания послужили одной из причин творческого кризиса 70-х гг., когда композитор не только прекратил сочинять, но и вовсе оставил всякую музыкальную деятельность.

Еще одной важной сферой интересов Балакирева было музыкальное просветительство, воплотившееся в концертах Бесплатной музыкальной школы и Русского музыкального общества (РМО). В Петербурге Милий Алексеевич находился в оппозиции к центральной фигуре столичного музыкального общества — Антону Григорьевичу Рубинштейну. Главные их противоречия заключались в вопросе профессионального образования музыкантов. Балакирев обвинял Рубинштейна в академизме, следовании немецким музыкальным традициям

Студ_альманах_2016.indd 18 13.07.2016 15:44:20

и считал, которые считал вредными для воспитания русской композиторской школы. В целом, деятельность и Балакирева, и Рубинштейна была направлена на повышение культурного уровня народа, но для достижения цели они избрали разные пути. Несмотря на разногласия с А. Рубинштейном, Балакирев был избран художественным руководителем и дирижером РМО, в программы концертов которого он неизменно включал произведения Глинки, сочинения своих учеников (Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского) и свои собственные.

Помимо достижений в областях симфонической музыки, концертной, общественной и педагогической деятельности, композитор является еще и автором множества замечательных фортепианных произведений. На сегодняшний день из их числа известны и исполняемы в концертах только восточная фантазия «Исламей» и транскрипция романса Глинки «Жаворонок». Фортепиано сопровождало Балакирева на протяжении всего творческого пути. По воспоминаниям современников Милий Алексеевич был выдающимся пианистом и импровизатором, обладающим развитой пальцевой техникой, певучим звукоизвлечением. Для создания более полного образа Балакирева-пианиста можно привести цитату из заметки, опубликованной в петербургском журнале «Северная пчела» Александром Дмитриевичем Улыбышевым[1]: «Он играет как виртуоз, но этим не ограничиваются удивительные музыкальные способности его. Во-первых, ему стоит прослушать один раз большую пьесу, исполненную оркестром, чтобы передать ее без нот во всей точности на фортепиано. Во-вторых, читает он с листа всякую музыку, и, аккомпанируя пению, переводит тотчас арию или дуэт в другой тон, какой угодно» [2, с. 127]. Эта заметка предваряла концертную поездку Балакирева в Петербург в 1855 году, предпринятую для завоевания петербургской публики. Известность Балакирева-пианиста началась еще с выступлений в салонах Вишерских, Улыбышева в родном Нижнем Новгороде. В Петербурге он продолжил участие в музыкальных вечерах в доме Алексея Федоровича Львова, Владимира Федоровича Одоевского, братьев Виельгорских. Первый публичный сольный концерт, состоявшийся в Петербурге в 1856 году, стал триумфальным. Одновременно это был

[1] Талантливый нижегородский музыкант-любитель, автор 3-х томной монографии о В. А. Моцарте, ставший покровителем Балакирева и одним из первых наставников в творчестве.

Студ_альманах_2016.indd 19 13.07.2016 15:44:20

большой композиторский успех Балакирева, он исполнил в этом концерте только свои сочинения — Allegro из концерта fis-moll, Фантазию на темы из оперы «Жизнь за царя».

Фортепианное наследие Балакирева, несмотря на достаточно долгую жизнь композитора, не так велико по сравнению с наследием Антона Григорьевича Рубинштейна. Однако наследие — это разнообразно по жанрам и художественному наполнению. В числе крупный фортепианных форм им было создано 2 фантазии (Большая фантазия на русские темы, Фантазия на темы из оперы «Жизнь за царя»), 2 фортепианных концерта с оркестром (fis-moll и Es-dur), фортепианная соната b-moll (в трех редакциях). Авторитетные исследователи творчества Балакирева, такие как Т. А. Зайцева [2] и Ю. А. Кремлев [3], указывают в своих работах на наличие у Милия Алексеевича трех сонат b-moll, сочиненных в 1855, 1856 и 1905 гг. Однако анализ этих редакций позволяет сделать вывод о том, что по сути это 3 версии одной и той же задумки композитора. Версия 1855 г. осталась в рукописях, варианты сонаты 1856 и 1905 гг. основаны на некоторой тематической переработке 1 и 3 частей (также в 1905 г. добавлена 4 часть). 2 часть во всех трех версиях сонаты остается без изменений (только фактурное уплотнение в версии 1905 года). Таким образом, следует рассматривать три редакции одного произведения. Подтверждением этому служит цитата из письма к Сергею Константиновичу Буличу: «Вы желали бы, чтобы я сделал сонату. Представьте, что я об этом думаю еще с юношеского возраста, и как ни пытался я осуществить эту мечту, все мне не удавалось. У меня была соната b-moll, которую я пересочинял, и всегда оставался неудовлетворенным» [4, с. 263]. Объединяет эти 3 редакции, помимо сохранившейся неизменной 2 части (мазурки), еще и образная сфера, основанная на слиянии русского и восточного фольклора. Балакирев выступил еще и как новатор, введя в сонатный цикл мазурку, что до него не встречалось в крупных формах русских композиторов. Из трех версий сонаты наиболее интересна последняя. Первые две кажутся менее самостоятельными и яркими. Одними из главных черт Балакирева были излишняя самокритичность, он постоянно переделывал уже готовый материал, мог оставить свое сочинение на десятилетия. Примеры этому — соната b-moll, Концерт для ф-но № 2, Фантазия на темы из оперы «Жизнь за царя». К тому же он был крайне нетороплив в работе, сочиняя только по вдохновению. Поэтому работа над произведением

Студ_альманах_2016.indd 20 13.07.2016 15:44:20

могла начаться в ранний период творчества (т. е. 50–60-е гг.), а завершиться на рубеже XIX–XX веков.

К крупным фортепианным формам композитор обращался только в раннем творчестве. В более поздний период ничего масштабного в фортепианной музыке он не задумывал, редактируя лишь то, что уже было создано. Балакирев был одним из первопроходцев в развитии крупных инструментальных жанров в русской музыке, стремился сделать эти жанры концертно-виртуозными, масштабными по замыслу, отдаляясь от камерной их трактовки композиторами-предшественниками XVII столетия. Фортепианные концерты Балакирева сходны образно, фактурно с концертами Ф. Шопена. Оба концерта Балакирев задумывал как 3-х частный цикл, но в первом закончил только начальную (первую) часть (Allegro ma non troppo). В образном отношении Первый концерт возвышен и созерцателен, во втором Балакирев обращается к лирико-эпической образной сфере.

Фортепиано в концертах композитор трактует не только как сольный инструмент, несмотря на сложность и виртуозность партии, но и как участника ансамбля наряду с другими сольными инструментами оркестра. Милий Алексеевич стремился доказать, что возможности фортепиано ничуть не уступают возможностям оркестра в плане красочности и разнообразия выразительных средств. Почти во всех его сочинениях встречаются широкий охват и сопоставления регистров, красочные тембровые сопоставления, имитация голосов и красочности оркестра (иногда даже пометки quasi tromba, corni). Эти признаки можно встретить и в сонате, и в фантазиях. Интерес к фольклору, не только русскому, но западному и восточному — еще одна стилистическая особенность фортепианного творчества Балакирева. Его привлекала возможность органично сочетать разнонациональные элементы в своих сочинениях. Такие сочетания можно встретить в «Исламее» (плясовая кабардинская тема и песенная тема крымских татар), в сонате b-moll и во многих пьесах малых форм.

Фантазия «Исламей» представляла для отечественных пианситов-современников Балакирева небывалое со стороны технической сложности произведение. Балакирев создавал ее для определенного исполнителя — Николая Григорьевича Рубинштейна, ему же он и посвятил «Исламея». В 1869 году Рубинштейн писал автору: «Я работаю, как несчастный, над Вашею пьесою, которая мне ужасно нравится и за которую Вам очень благодарен. Я ее непременно буду играть в своем

Студ_альманах_2016.indd 21 13.07.2016 15:44:20

концерте в Москве, но трудна она до такой степени, что немногие с нею сладят. Желаю быть из числа немногих» [4, с. 214].

В жанре миниатюры в полной мере раскрылся талант Балакирева-мелодиста. Всего он создал 37 сочинений малых форм: 7 мазурок, 7 вальсов, 3 скерцо, 3 ноктюрна и еще 17 пьес разной образной направленности. К лирическим задушевным миниатюрам относятся Думка, Колыбельная, Грезы. К виртуозным пьесам концертной направленности можно отнести этюд-идиллию «В саду» (посвященный немецкому пианисту А. Гензельту, оказавшему немалое влияние на автора), Токкату, Каприччио. Встречаются пьесы южноевропейской фольклорной направленности, например, Испанская серенада, Песня гондольера, Тарантелла, Первое скерцо и Первая мазурка, созданные в 50-е гг., ещё не индивидуализированы, не самостоятельны по тематизму и навеяны мелодикой Листа и Шопена. Но начиная с 80-х гг. пьесы абсолютно цельные и самобытные.

Миниатюры, как мне кажется, представляет большую художественную ценность и дают более ясное представление о стиле Милия Алексеевича, чем сочинения крупных форм. Возможно, это произошло потому, что композитор не подвергал их многочисленным редакциям, как это случилось с крупными сочинениями. По воспоминаниям современников, импровизации Балакирева и рукописи произведений, которые он потом переделывал, были значительно ярче и интереснее, чем его готовые изданные сочинения. В миниатюрах есть как раз та задушевность и искренность, которой не хватает концертам и сонате. В этих пьесах проступает простота, естественность и созерцательность. Однако чересчур самокритичный композитор был довольно невысокого мнения о своих сочинениях малых форм, считая, видимо, что тратит себя по мелочам на «красивенькие мазурки» [4, с. 342], вместо того, чтобы заниматься чем-то более масштабным. Миниатюры во многих случаях лишены камерности и представляют собой полноценные концертные пьесы, поскольку наделены яркими темброво-регистровыми сопоставлениями и виртуозными элементами, тщательно проработанной фактурой, охватывающей широкое пространство и требующей от исполнителя серьезной технической подготовки.

В фортепианном наследии композитора есть транскрипции и ансамбли. Во второй половине XIX века эти жанры были на пике популярности. Создание такого рода произведений было не только данью моде, но и являлось стремлением Балакирева к просветительству.

Студ_альманах_2016.indd 22 13.07.2016 15:44:20

Им были созданы транскрипции музыки М. И. Глинки: «Жаворонок», «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде», музыка к трагедии «Князь Холмский», «Испанская мелодия». Причем симфоническая музыка была переложена для фортепиано в 4 руки. Балакирев очень точно следовал партитуре, наделяя фортепиано оркестровыми красками. Помимо сочинений Глинки, Милий Алексеевич создал четырехручные фортепианные переложения симфонической и инструментально-ансамблевой музыки, мало исполняемой в России: увертюры «Бегство в Египет» и симфонии «Гарольд в Италии» Гектора Берлиоза, а также квартета f-moll op.95 Людвига ван Бетховена. Наиболее значимым среди фортепианных ансамблей для определения творческой направленности композитора кажется сборник «30 русских народных песен, гармонизованных и переложенных для фортепиано в 4 руки», изданный в 1894 году. Темы эти были собраны Г. О. Дютшем во время экспедиции, организованной Русским географическим обществом. Впервые они увидели свет в 1866 году в сборнике «30 песен русского народа для одного голоса с сопровождением фортепиано». В обработках песен Балакирев раскрывает образы русского народа, используя песни самых разных жанров — протяжные, свадебные, былины. Опыт собирательской фольклористской работы убедил Балакирева, что правильным направлением в познании народа является непосредственное восприятие его музыкальной культуры в естественных условиях.

Фортепианные сочинения композитора незаслуженно забыты исполнителями и исследователями. Показательно, что в СССР и России не были выпущены ни академическое, текстологически выверенное нотное издание, ни собрание фортепианных звукозаписей композитора. Существует всего лишь одно полное собрание его сольных произведений для фортепиано в аудиозаписи, состоящее из 6 компакт-дисков, в интерпретации пианиста Александра Палея (1992; Нью-Йорк). Интерес к фортепианному творчеству Балакирева в последние годы проявляет английский пианист, органист и клавесинист, профессор Лондонской Королевской академии музыки Николас Уолкер. В 2012 году в Малом зале консерватории состоялся концерт «Балакирев-известный и неизвестный», приуроченный к 175-летию со дня рождения М. А. Балакирева и к 150-летию Санкт-Петербургской консерватории и Бесплатной музыкальной школы. Ведущей концерта была Татьяна Андреевна Зайцева, наиболее авторитетный исследователь творчества композитора. В концерте прозвучали Соната b-moll

Студ_альманах_2016.indd 23 13.07.2016 15:44:20

(версия 1905 г.), Большая фантазия на русские народные темы для фортепиано с оркестром и Октет c-moll. Будем надеяться, что в будущем интерес к фортепианному творчеству Балакирева будет расти и его музыка зазвучит на сценах во всем своем многообразии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Римский-Корсаков Н. А. Глава III. Знакомство с М. А. Балакиревым и его кружком // Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Изд. 9-е. М.: Музыка, 1982. С. 23–27
2. Зайцева Т. А. М. А. Балакирев. Истоки. СПб.: Сударыня, 2000. 436 с.
3. Кремлев Ю. А. Фортепианная музыка. М. А. Балакирев // Исследования и статьи / Ред. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л., 1961. С. 205–271.
4. Балакирев М. А. Воспоминания и письма / Ред. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л.: Музгиз, 1962. 480 с.

Бузлукова Е. А.
Научный руководитель: *Ирхен И. И.*

ЭПАТАЖ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Переходные этапы в жизни социума, как правило, сопровождаются кризисом культуры, который в той или иной степени обусловлен политической нестабильностью, экономическими трудностями, общественными недовольствами. Начиная с эпохи модернизма, неотъемлемым элементом художественных практик становится эпатаж [1], обеспечивающий человеку некую «встряску» при пересмотре ценностных ориентаций.

Известно, что понятие «эпатаж» возникло в середине XIX в. в связи с творчеством французских поэтов-декадентов, хотя его проявление в качестве свойства культуры зафиксировано гораздо раньше. Французский глагол «E'pater», означающий ошеломительное, шокирующее действие иногда дословно переводится как «отколоть ножку рюмки» [2], т. е. в русском эквиваленте — «выбить землю из-под ног» [3, с. 263]. В современной трактовке эпатаж предстает в виде скандальной выходки с ошеломительным эффектом и вполне определенной целью.

Вероятно, что в эпатаже заложен определенный смысл: подобный поступок совершается неслучайно. В этой связи различают две разновидности целей эпатирования [4]. Внешняя цель напрямую сопрягается с PR-технологиями, желанием обратить внимание публики на свое «Я». Более сложная, внутренняя цель направлена на трансляцию определенной истины функционирования общества, на метафоричную передачу некоего смысла политической, социальной или культурной проблемы. Ввиду скандальности предпринимаемых действий, реакция человека на это явление, как правило, оказывается негативной [5]. Отсюда вытекают последствия: эпатаж воспринимается больше как выходка, суть которой остается не понятной.

Многозначность и малоизученность данного феномена обусловливает его осмысление с позиций междисциплинарных исследований. В культурологии эпатажность предстает свойством современной культуры [6]. В психологии и социологии эпатаж увязывается с проблемами девиантного поведения, скандала, мотивации, личностной

Студ_альманах_2016.indd 25 13.07.2016 15:44:20

идентификации, с реагированием социума на происходящее [4; 5]. Решение данных вопросов позволяет понять причины популярности эпатирования в PR-технологиях и рекламе [7]. Не менее значимыми в изучении эпатажа выступают философия, этика, эстетика. Если рассматривать эпатаж нестандартным поступком с негативной реакцией масс, то его основой должна стать иная интерпретация морально-этических устоев. Учитывая, что эпатажные действия отличает намеренный характер, можно говорить о сознательном нарушении общепринятых норм поведения.

Итак, теоретический ракурс изучения эпатажа обусловлен его возможностью воздействовать на общественное сознание, практический — массовым интересом к скандальным выходкам современных политиков, деятелей искусства, представителей шоу-бизнеса и др.

Анализ деятельности шоу-знаменитостей, именами которых насыщено современное медиапространство показывает, что их поведение намеренное и продуманное. Привлекая внимание к конкретному источнику информации, эпатаж как инструмент PR тем самым налаживает информационный поток, радикально отличающийся от других [7]. Фиксация разноплановых связей художественной коммуникации осуществляется посредством демонстративности, необычности, одноразовости, ломки стандартов.

Мы рассматриваем эпатаж как запланированное, экстраординарное, самодостаточное нарушение общепринятых норм традиционного восприятия, нацеленное на привлечение внимания к культурной услуге и ее субъекту для уверенного превосходства над конкурентами. Использование эпатажа обеспечивает артисту шоу-бизнеса непременную активизацию поклонников, расширение круга фанатов, громкий резонанс в СМИ. Между тем, спрогнозировать и оценить примерный эффект эпатажного поведения довольно затруднительно.

Анализ эпатажных проявлений реальных героев шоу-бизнеса на основе имеющихся в литературе признаков [4] позволяет проследить их наличие в поведении российской балерины, танцовщицы, Заслуженной артистки России Анастасии Волочковой.

Первый признак эпатажа — контрастность с окружающей средой — высвечивает наличие «классических» правил общественных отношений. При ровном фоне устоявшихся норм «дерзость» эпатажа вызывает общественный ажиотаж. Так, эротическая фотосессия Волочковой стала основанием ее исключения из партии Единая Россия [8].

Студ_альманах_2016.indd 26 13.07.2016 15:44:20

На второй признак эпатажа — одноразовость — указывал еще Э. Тоффлер в работе «Третья волна». В современных реалиях ребенок с рождения оказывается погруженным в «одноразовую культуру»: использование бумажных салфеток, памперсов, пластиковых бутылок и выбрасываемой посуды. Аналогичное можно наблюдать в духовной жизни: исчезает долговременность потребления культурных продуктов, после освоения новинок к ним теряется интерес. Это подчеркивает уместность эпатажа, главным признаком которого выступает одноразовость. Быстро проходящая «свежесть» информации побуждает к ее использованию в другом, порой неожиданном месте. В таком случае важно техническое превосходство эпатирующего над эпатируемым. Ломка устаревших шаблонов, низвергание кумиров, развитие иного восприятия услуги свидетельствуют о правильности подбора целевой аудитории, способной оценить неординарные выходки. В противном случае эпатаж обретает форму неконструктивного и даже агрессивного скандала [5]. Так, скандально известная балерина А. Волочкова поразила откровениями о закулисной жизни Большого театра, сообщив во время пресс-конференции об эскорт-услугах балерин с состоятельными мужчинами [9].

Третий признак эпатажа — демонстративность — вытекает из контрастности с окружающей средой. Для достижения результата нужна окружающая среда со своими традициями и постулатами. Рассчитанное на публику поведение снимается на видео и фотокамеру, а впоследствии воспроизводится в соответствующих источниках с широкой рекламной кампанией. При этом желательно, чтобы действо происходило в местах «скопления» целевой аудитории. Согласно сообщениям СМИ, «Волочкова впервые показалась в телеэфире явно в нетрезвом состоянии» [10].

Один из наиболее существенных признаков эпатажа — дороговизна и шик, призванные покорить потребителя, мотивировать его на соответствие товару, побудить к обсуждению явления. Анализ Интернет-ресурсов показывает наличие у балерины домашнего театра. Друг балерины помог ей купить дом за 3 млн долл. и построить в нем собственный театр [11]. Особой роскошью отмечена свадебная церемония Волочковой, состоявшаяся в Екатерининском дворце Царского села. Об этом свидетельствует наличие настоящей кареты для новобрачных, целого гардероба свадебных нарядов, в т. ч. венчального платья, украшенного 1 млн кристаллов Swarovski [12].

Студ_альманах_2016.indd 27 13.07.2016 15:44:20

Пятый признак эпатажа подчеркивает особую роль, назначение эпатирующего элемента. Индикатором «особости» служит расширение и последующее продвижение воздействия эпатажа на целевую аудиторию. Историческим примером эпатажа может считать поведение американского художника Энди Уорхола в 1969 г. В момент помещения своих рисунков на компьютерном чипе, отправляющимся вместе с «Апполоном-12» на Луну, Уорхол остановил свой выбор на собственных инициалах [6]. Это позволило ему достигнуть «вершины карьеры» — стать именем вообще. В качестве эпатирующего элемента имиджа балерины можно рассматривать запуск собственной линии одежды — детские костюмы для танцев с разработанным логотипом в виде стилизованной надписи «Анастасия Волочкова» и изображения лебедя в короне на радужном фоне [13].

Шестой признак эпатажа — игровой элемент обусловлен стремлением каждого человека поиграть в экстравагантную и интересную игру. Это позволяет субъектам, находящимся под воздействием эпатажа, воспринять смысл показательного действа, а оппонентам — относиться к задумке снисходительно [4]. Начав карьеру в качестве драматической актрисы, Анастасия Волочкова в своем Instagram опубликовала фото с первой репетиции легендарного спектакля «Пришел мужчина к женщине» московского театра «Школа современной пьесы» [14].

В седьмом признаке эпатажа — его недоступности для других отражено наличие у эпатирующего субъекта ресурсов, которыми никто и никогда не сможет владеть. Монополия на потенциально нестандартное общественное поведение поддерживается улавливанием настроений целевой аудитории, задействованием окружения (родственников, знакомых, друзей, даже врагов с громкими именами), необходимой комбинацией идей для создания нового образа. Этот признак выпукло просматривается в праздновании дня рождения дочери Волочковой, когда девочка появилась в пышном розовом платье, подаренном Николаем Басковым [15].

Сущность восьмого признака эпатажа — соответствие времени или его опережение — сводится к настоящему и будущему, но не к прошлому. Перенос старых элементов из прошлого в будущее не является эпатажем, ибо последний есть элемент «новой эстетики» [6]. Данный признак не обнаружен нами в поведении Волочковой.

Девятый признак — эффект неожиданности — означает как нежданность конкретного действия в данной обстановке и в данное время, так

Студ_альманах_2016.indd 28 13.07.2016 15:44:20

и представление ранее непредвиденного действа человеком. Анастасия Волочкова все чаще шокирует поклонников и журналистов не талантом, а выходками, в частности исполнением шпагата в ресторане, «неуклюжими» танцами под песни своей дочери и др. [16].

Десятый признак — соразмеренность и чувство меры — показывает наличие срочности воздействия эпатажа при возможной длительности его эффекта. Кратковременность восприятия источника эпатажа, соотнесение его необычности с окружающими реалиями знаменует триумф данного явления. После произведенного эффекта не требуется пояснять происходящее. Если воздействие требует последующего пояснения, оно не может расцениваться в качестве эпатажа [6]. Данный признак отсутствует в поведении Волочковой.

Таким образом, эпатаж как феномен социальной жизни конца XX века является одной из составляющих имиджа творческой личности. Для деятелей шоу-бизнеса эпатаж становится нормой. Проведенный контент-анализ Интернет-ресурсов показывает, что героиня шоу-бизнеса Анастасия Волочкова на 80 % соответствует выделенным признакам эпатажности. В своем стремлении привлечь повышенное внимание публики эпатаж используется и в поведении, и в творчестве, функционируя как «прибавочный элемент новой эстетики» [6, с. 26]. В условиях массовизации культуры, когда потребительский спрос на провокацию неизменно возрастает, эпатаж предстает значимым элементом художественных практик, который игнорировать невозможно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Клейберг Ю. А. Эпатаж и манипуляция в искусстве: теоретическая экспозиция проблемы // Креативная девиантология: моногр. М., 2016. С. 94–103.
2. Epater // Большой французско-русский и русско-французский словарь / сост. Э. Понятин, Т. Понятина. М.: Центрполигрраф, 2008. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/fre_rus/26576/%C3 %A9pater (дата обращения 02.03.2016).
3. Крысин Л. П. Толковый словарь иноязычных слов. М.: Русский язык, 2001. 856 с.
4. Рогалева Е. А. Эпатаж в XX веке: теория игры в анализе эпатажа // Вестник Самарского государственного университета. Серия: Социология. 2001. № 3. С. 37–39.

Студ_альманах_2016.indd 29 13.07.2016 15:44:20

5. Сидикова Я. Е. Эпатаж и скандал: единство и особенности // Современные проблемы науки и образования: материалы III междунар. науч. — практ. конф.; науч. ред. Ю. В. Мамченко. М.: Перо, 2015. С. 16–18.
6. Вовчаренко И. К. Эпатаж как эстетическая характеристика авангарда // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2010. № 2. С. 25–28.
7. Зеленская Ю. Эпатаж как инструмент PR // Лаборатория рекламы: альманах. 2003. № 1(26). С. 18–25.
8. Самые известные эпатажные выходки звезд российского шоу-бизнеса. URL: http://www.bolshoyvopros.ru/questions/1344516-samye-izvestnye-epatazhnye-vyhodki-zvezd-rossijskogo-shou-biznesa.html (дата обращения 10.04.2016).
9. Волочкова рассказала, как оказывала эскорт-услуги. URL: http://obozrevatel.com/chronics/84960-volochkova-rasskazala-kak-okazyivala-eskort-uslugi.htm (дата обращения 02.04.2016).
10. Пьяная Анастасия Волочкова шокировала и рассмешила зрителей. URL: http://www.starslife.ru/2015/11/23/pyanaya-anastasiya-volochkova-shokirovala-i-rassmeshila-zritelej-tok-shou/ (дата обращения 02.04.2016).
11. Дома у Волочковой появился театр. URL: http://www.wday.ru/stil-zhizny/novosty/doma-u-volochkovoy-poyavilsya-teatr/ (дата обращения 02.04.2016).
12. Свадьба балерины Анастасии Волочковой: 5 свадебных платьев. URL: http://www.prosvadby.com/svadba-baleriny-anastasii-volochkovoj-5-svadebnyx-platev (дата обращения 02.04.2016).
13. Волочкова выпустит линию одежды для танцев. URL: http://www.advertology.ru/article123933.htm (дата обращения 02.04.2016).
14. Тушите свет! Волочкова станет театральной актрисой URL: http://www.woman.ru/stars/events/article/171654/ (дата обращения 03.04.2016).
15. Дочь Волочковой спустя два года показала подарок Баскова. URL: http://www.segodnya.ua/culture/stars/doch-volochkovoy-spustya-dva-goda-pokazala-podarok-baskova-foto-653491.html (дата обращения 02.04.2016).
16. Выходки Волочковой. URL: http://lifestylemedia.biz/vykhodki-volochkovoy-18 (дата обращения 02.04.2016).

Студ_альманах_2016.indd 30 13.07.2016 15:44:20

Виноградова О. А.
Научный руководитель: *Дробышева Е. Э.*

ТЕХНИКА АЛЕКСАНДЕРА: ПОТЕНЦИАЛ ПРИМЕНЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ

Тело танцовщика есть инструмент. Чем бережнее мы к нему относимся, тем дольше мы сможем использовать его. Освобождая себя от телесных зажимов, мы снижаем риск получения травм. Психология безусловно связана с нашим физическим самочувствием, а следовательно разрешение телесной проблемы, поможет справиться и с душевной.

В 1920-х годах Ф. М. Александер разработал методику восстановления правильной осанки, в которой за основу взят принцип единства тела и разума. Предпосылками к созданию данной методики стало то, что он будучи преуспевающим актером, потерял голос накануне выступления. Спустя некоторое время наблюдений за своими поведенческими паттернами, при произнесении текста, Александер выделил некоторые своеобразные движения, которые производили его шея и голова. В связи с этим, он занялся изучением возможностей человеческого организма к саморегуляции и самовосстановлению.

Сформулировать основные положения методики Александера можно следующим образом:

- любой телесный дефект влияет на человека в целом, а не только на отдельную область организма;
- лечение одной конкретной болезни неэффективно, так как это ведет лишь к временному выздоровлению.

«Набор реакций повторяющаяся при любых действиях, является заболеванием и следствием вредных привычек» [1] отсюда следует, что для избавления от них необходимо внимание к координации движений, коррекция психических установок, а также выработка правильного и уравновешенного положения головы относительно позвоночного столба. Надавив определенным образом на затылок человека, расслабятся мышцы шеи, при этом голова приподнимется и перейдет немного вперед. Если повторять данное упражнение, как

Студ_альманах_2016.indd 31 13.07.2016 15:44:20

пишет Барлоу[1], в положении сидя, стоя и при ходьбе, оно поможет длительное время сохранять ощущение свободы и телесной расслабленности.

В методике Ф. М. Александера, главенствующая роль отведена осознанной работе с телом, таким образом происходит отказ от «неправильных» привычек и постепенная замена их более подходящими. Расслабление мышц, позволяет избавиться как от физического напряжения, так и от негативных эмоций, таким образом достигается психотерапевтический эффект.

В наше время, танец является одной из сильнейших телесных и психологический терапий. Данный вид практики получил широкое распространение в Европе. В Берлине, действует центр танцевально-движенческой терапии, под названием «Authentic Moves Berlin» (Аутентичное движение Берлина), помогающий людям, на основе танца, достигнуть гармонии не только в отношениях с окружающими, но и с самим собой. Как пишет его основатель Мартина Исеке «Спонтанное (аутентичное) движение — это особая терапия, использующая движение в психотерапевтической практике для содействия эмоциональной, когнитивной, физической и социальной адаптации индивида» [2] Занятия проходят, как один на один с преподавателем, так и в небольших группах. Мартина обращает внимание на то, что по физическому состоянию человека возможно предположить какие именно мысли его тревожат. В контексте данного исследования, речь идет не только о правильной осанке, но так же и о комплексном применении танцевальных практик, как средства эмоционального освобождения.

Открытия XX века в анатомии и физиологии позволили задуматься над базовыми параметрами телесных практик, переосмыслить и создать многие танцевальные техники. В XXI веке «современного танца» и его техник стало так много, что редко кто может сказать, что занимается какой-либо из техник в ее первозданном виде.

В европейском восприятии танца как такового большой акцент делается на осознанность любого движения: почему, как и где оно происходит в твоем теле. Что является началом движения: голова, плечо, нога или мизинец левой руки? Приведу пример из собственного опыта:

[1] Уилфред Барлоу — ученый, журналист и терапевт, много лет занимавшийся изучением и применением техники в телесно-ориентированных практиках. Также автор книги «Техника Александера», 2009 год.

Студ_альманах_2016.indd 32 13.07.2016 15:44:21

целый месяц мы начинали занятия классическим балетом с того, что вместо привычного preparation мы клали два пальца одной руки на солнечное сплетение, а два пальца другой на «центр» своего тела, и растягивали эту линию. Эта нехитрая процедура имела множество вариаций и каждый день отличалась от того, что делалось накануне. Когда же мы переходили к «упражнениям на середине», учитель спрашивал нас, что происходит с этой линией в момент определенных упражнений? Первые несколько дней все мы находились в стрессовом состоянии: мало того, что ты должен танцевать, тебе еще приходится и отвечать на вопросы... Осознание смысла данной практики пришло позднее, как результат — через месяц все участники класса искренне благодарили наставника за необъятное количество информации, которое еще предстояло обдумать.

Русские танцовщики могут наполнить жест и движение внутренним содержанием, но зачастую он теряет качество исполнения (здесь я говорю именно о физическом его качестве), так как при изучении различных танцевальных техник мы зачастую упускают важную деталь телесной осмысленности. Я часто размышляю над тем, что действительно важнее: наполнить жест смыслом физическим или метафизическим, то есть знать — откуда движение происходит в твоем теле или протанцевать его, потому как танец есть порыв души?

Проводя базовые уроки различных танцевальных практик группам людей, для которых он не является профессиональной сферой деятельности (либо занимавшимся в детстве хореографией, либо никогда не танцевавшим вообще), я стала замечать, что особенности образа жизни, работы и поведения ведут к определенным телесным зажимам. Часто это является еще и следствием наложения определенного психоэмоционального фона жизни человека. У. Барлоу и другие исследователи обращают внимание на то, под влиянием каких именно ситуаций тело принимает «нефизиологичное» положение, а все телесное напряжение фокусируется в шейном и грудном отделе позвоночника:

- вынужденное общение, особенно с близкими людьми, которых хорошо знаешь;
- выполнение привычных обязанностей, например на работе, когда необходимо соответствовать сложившемуся стереотипу служащего: проявлять инициативность, энергичность и т. п.;
- действительная или мнимая необходимость срочно выполнять работу;

Студ_альманах_2016.indd 33 13.07.2016 15:44:21

• раздражение, связанное с необходимостью выполнять монотонные повседневные действия: чистить зубы, выключать свет, убирать одежду, искать нужный предмет и т. п.;

• естественные проявления чувств: раздражение, страх, — сексуальное возбуждение, плач, депрессия, нервозность, недоверие;

• болезненные состояния психики: сны наяву, разговоры с самим собой и т. п. (такие состояния возникают на фоне имеющейся напряженности, и попытка подавить их ведет лишь к ее увеличению);

• постоянная потребность курить, пить, есть сладкое и т. п., что свидетельствует о состоянии напряженности, которое человек пытается преодолеть таким способом;

• усталость после большой нагрузки, когда хочется упасть на стул и принять сутулую позу (в этом случае лучше прилечь);

• угнетенность, вызванная несоответствием между потребностями и возможностями их удовлетворения [1; 3; 4; 5; 6].

Безусловно техника Ф. М. Александдера, является вспомогательной практикой в контексте современного танца. В данной работе, мне хочется рассмотреть возможные пути расширения и наполнения урока некоторыми упражнениями, дабы предотвратить возможные физические травмы.

Для меня правильное положения позвоночника, тела и головы в пространстве и относительно позвоночного столба, сводится к установкам заимствованным из «Гаги»[1] — твое тело как будто бы находится в воде, и голова как бы парит на ее поверхности, или из йоги — позвонок выстраивается над позвонком таким образом, что макушка головы устремляется в небо. «Смысл равновесия тела состоит в том, чтобы найти такую спокойную позицию для всех частей тела — лопаток, плеч, локтей и рук, бедер, коленей, лодыжек и ступней, при которой несколько расширяются все суставные щели» [1].

На картинке (см. рисунок 1) видно как «ломается» шейный отдел позвоночника при опускании таза вниз, в положение сидя. Если мы

---

[1] Gaga — это движенческий язык, разработанный израильским хореографом Охадом Нахарином, Гага представляет собой новый способ получения знаний и осознанности, через движения. Она создает основу для укрепления тела, а так же добавляет: гибкость, выносливость и ловкость,. Данная работа улучшает инстинктивное восприятие и соединяет сознательное и бессознательное танцовщика, все это дарит свободу и удовольствие от движения. Данный вид практики пробуждает “спящие” области тела и включает работу воображения и внимания [7].

Студ_альманах_2016.indd 34 13.07.2016 15:44:21

попытаемся представить, что у каждого танцовщика есть такие же «неправильные» привычки к танцевальным движениям, как и у обычного человека к простым, то внимательное отношение к каждому движению поможет избежать многих телесных травм и болезней. Используя и сохраняя в танце анатомическое положение черепа, а также всего позвоночника, можно перестать говорить о непродолжительности танцевальной карьеры в связи с непомерными нагрузками на физику человека. Безусловно современная хореография, придумывая все новые движения, крайне редко задумывается о телесной правильности и их полезности, но осознанный подход к требованиям постановщика поможет избежать нежелательного повреждения. Приступая к изучению нового танцевального текста, стоит начинать с телесного ощущения того или иного па, сначала мысленного и только потом физического репетирования его.

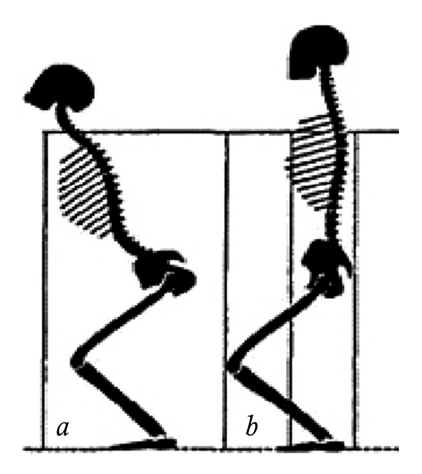


Рисунок 1. Не правильное (*a*) и правильное (*b*) положение шейного отдела позвоночника при переходе из положение стоя в положение сидя.

В современном танце подобный перегиб шеи встречается при резких уходах в пол (см. рисунки 2 и 3), сгибании корпуса, положения «flat back» (см. рисунок 4) и даже простых прыжках. Таким образом



Рисунок 2. Правильная работа шейного отдела позвоночника при уходе в пол.



Рисунок 3. Правильная работа шейного отдела позвоночника при партерной работе.

Студ_альманах_2016.indd 35 13.07.2016 15:44:21



Рисунок 4. Правильное положение шейного отдела позвоночника при выполнение упражнения «flat back».

наше тело охраняет нас самих, привнося зажимы. Педагогу необходимо уделять должное внимание миотически правильному исполнения па. При любом падении тело человека в расслабленном состоянии нанесет себе гораздо меньше повреждений, чем в напряженном. К примеру, если при уходе (рис. II) в пол думать о том, что правое ухо стремится вниз, наш подбородок перестанет загибаться наверх. Естественно, что у танцора классической школы, проблем с «привычными» для них движениями нет, в современном же танце нет таких долгих лет тренажа в силу того, что в эту сферу чаще приходят люди либо ушедшие из классического танца с желанием достичь чего-то большего и расширить кругозор, либо не профессионалы — люди, никогда не танцевавшие вообще. Таким образом внимательная и последовательная проработка «непривычных» движений, может стать терапией для обеих групп.

На мой взгляд, современный танец, основанный на спиралях и скручиваниях тела, а так же на расширении в наивысшей точке и падении в пол по касательной, является наиболее плодотворной почвой для применения техники Александера. При анатомически правильной работе достигается наибольшая эффективность танцевальных движений, которая фактически требует задействовать мышцы как можно меньше, тогда как каждое движение происходит от скручивания того или иного суставного звена и увеличения пространства между ними.

У многих танцовщиков наблюдается шейно-лопаточный (плечевой) зажим, в силу того, что годами вырабатывается привычка следить за собой в зеркало. Ребенка сознательно приучают не слушать свое тело, а смотреть, как происходит движение. Таким образом, голова на физическом плане вообще «отделяется» от тела, а мозг отказывается слушать, что оно говорит. Зачем думать телом, если всегда есть зеркало? А красоту танцу добавляет именно осознанный фокус, направленный в ту или иную точку, в зависимости от требований постановщика. Безусловно, как в классической, так и современной хореографии, при постановке танцев задействуется взгляд, фиксирующий-

Студ_альманах_2016.indd 36 13.07.2016 15:44:21

ся в определенной точке пространства, но зачастую он является предметом, который забывают горазда чаще, нежели детализацию жеста. Отказ от работы с зеркалом в зале не может быть постоянным, но разделение времени работы с ним и без него может оказать большую услугу, как начинающему танцору, так и профессионалу. На классах по технике Гаги, специально завешиваются зеркала (рисунок 5), так как танцовщик должен перестать думать как выглядит его движение со стороны и углубиться в его суть. Порой движения столь малы, что практически незаметны и здесь важно соблюдать воображенческую задачу, нежели выражать что-либо визуально.

Одно из сильнейших стрессовых воздействий на наш организм оказывает желание соблюсти четкий ритм танца. Порой мы просто не слышим музыку так, как хочет этого хореограф. В желании достичь невозможного мы старательно, на протяжении многих репетиции, прибываем в состоянии сильнейшего стресса, не давая мышцам расслабиться, боясь опоздать и вступить не вовремя. Что, если музыку возможно не просчитывать, а «продышать», через дыхание убирая напряжение из групп мышц, таким образом расслабляя шейно-плечевой отдел позвоночника? Стоит распределить вдохи и выдохи на музыкальную фразу таким образом, что бы плавность его не прерывалась, а тело повторяло хореографический текст. Дыхание не должно мешать танцу — оно должно помогать ему быть более наполненным. В практике йоги каждое движение приходиться на вдох или выдох, в зависимости от положения тела в определенной асане, так как дыхание должно способствовать достижению максимального вытяжения, а не миотического напряжения.



Рисунок 5. Класс по технике Гаги. Как мы можем наблюдать, зеркала в зале завешены черной тканью и танцовщики погружены в изучение собственных движений.

Студ_альманах_2016.indd 37 13.07.2016 15:44:21

Правильная осанка, а также осознанная работа с телом способны творить чудеса: избавлять от головных болей, психических травм и даже влиять на душевное и физическое состояние. Все это лишь доказывает междисциплинарность и вариативность применения его техники в практике танца. Дыхание помогает с максимальной эффективностью использовать наши возможности. Изменение фокуса, как и анатомически правильного положения головы, а также звеньев тела, становится знаком не только осознанности танца, но и помогает продлить физическую активность. Александер пишет, о том что нет универсальной формулы правильной осанки, у каждого тела есть свои индивидуальные особенности, которые нужно чувствовать и наблюдать за ними. В условиях современной хореографии физика и телесные особенности танцовщика, являются главным инструментом хореографа, сочиняющего партию исходя и основываясь на них. Но не стоит забывать, что наше тело испытывает неестественные нагрузки, при постановке, проработке и множественном повторении тех или иных па, для максимально четкого выполнения поставленной сочинителем задачи. Использование некоторых принципов методики Ф. М. Александера поможет обретению внутренней гармонии и телесного баланса танцовщика, сможет продлить его профессиональную карьеру, а так же уравновесит его эмоциональное состояние.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барлоу У. Техника Александера. URL: http://www.psychosomatica.ru/aleksandera.html (дата обращения: 3.04.2016)
2. Authentic moves Berlin (официальный сайт). URL: http://authenticmoves-berlin.blogspot.ru/p/moving-on-or-what-is-dance-movement.html (дата обращения: 3.04.2016)
3. Brennan R. The Alexander Technique Manual. Boston: Journey Editions, 1996. 144 p.
4. Brennan R. The Alexander Technique Workbook. London: Collins & Brown, 2011. 160 p.
5. Gelb M. Body Learning: an Introduction to the Alexander Technique. New York: Henry Holt and Company, LLC, 1996. 180 p.
6. Jones F. P. Freedom to Change. A Technique for Musicians. URL: http://www.alexandertechnique.com/articles/jones2/ (дата обращения: 3.04.2016)
7. Gaga people. Dancers (сайт на котором публикуется информация о мастер-классах и образовательный программах по Гаге). URL: http://gagapeople.com/english/ (дата обращения: 3.04.2016)
8. The complete guide of the Alexander technique (официальный сайт). URL: http://www.alexandertechnique.com (дата обращения: 3.04.2016)

Войнова З. А.
Научный руководитель: *Кучина О. В.*

АНАЛИЗ КОРПОРАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ В МУЗЫКАЛЬНО-КОНЦЕРТНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Корпоративная культура имеет фундаментальное значение для функционирования любой организации. Значение корпоративной культуры организации определяется Майклом Мэсконом, как «атмосфера» или «климат» внутри неё. «Культура отражает преобладающие обычаи, нравы и ожидания в организации. Руководство использует эту культуру для привлечения работников определенных типов и для стимулирования определенных типов поведения» [1, с. 200].

Схожее определение можно увидеть у Артура Томпсона: «Корпоративная культура является продуктом внутренних социальных сил; она представляет собой взаимозависимую систему ценностей и норм поведения, превалирующих в данной компании» [2, с. 347].

Из этих определений становится ясно, что организационная культура — это слаженная система, состоящая из множества различных элементов.

Структура организационной культуры имеет сложное строение: структура коммуникаций, мифологическая структура, организационная структура, ценностно-нормативная структура.

В структуру коммуникаций входят формальные и неформальные коммуникации, а также их качество.

То, как происходит коммуникативный процесс внутри организации, очень сильно влияет на эффективность ее сотрудников. Примером может послужить то, как до членов организации доходят какие-либо предписания начальства. Как правило, информация, донесенная устно, оказывается более эффективной, чем письменная.

Основой мифологической структуры являются легенды и истории, связанные с организацией. Их наличие является одним из признаков развитой организационной культуры.

Правила и традиции представляют собой организационную структуру. Внимание в первую очередь уделяется соблюдению норм и правил сотрудниками организации.

Студ_альманах_2016.indd 39 13.07.2016 15:44:21

Ценностно-нормативная структура определяет те ценности, которые разделяет организации, а также взаимоотношения с клиентами. Они также являются центром организационной культуры, и представляют собой совокупность моральных, поведенческих и иных норм.

Ценности могут иметь как позитивный, так и негативный характер. Позитивные направлены на поддержание образцов поведения, позволяющих достигнуть целей организации. Негативные же оказывают неблагоприятное влияние на ее эффективность.

Корпоративная культура, как утверждает Эдгар Шейн имеет несколько уровней — поверхностный, подповерхностный и глубинный.

Поверхностный уровень также называется уровнем артефактов. В нем присутствует то, что проще всего заметить — офисная среда, логотип, стиль общения и т. д.

Также Шейн выделяет в качестве характерной особенности данного уровня культуры простоту его наблюдения, и крайне сложное толкование. «И индейцы племени майя, и египтяне строили величественные пирамиды, имеющие, однако разные значения: в одном случае это были храмы, то в другой — не только храмы, но и надгробия» [3, с. 36].

На подповерхностном уровне выделяются ценности, которые разделяются большинством сотрудников, философия работы и ее принципы, цели организации.

И наконец, глубинный уровень — это своего рода аксиома, т. е. ценности, не требующие доказательств и воспринимаемые всеми участниками рабочего процесса как само собой разумеющиеся.

Из вышесказанного следует сделать вывод о том, что организационную культуру невозможно полностью исследовать, основываясь лишь на явных ценностях. Для более глубокого анализа следует охватить каждый уровень, вне зависимости от его присутствия в исследуемой организации.

Основную роль организационной культуры можно определить, как повышение эффективности организации, вследствие воздействия на ее членов посредством ценностных установок, принципов и норм. Также следует отметить, что корпоративная культура меняет представление людей о работе в организации в ту или иную сторону.

В качестве объектов исследования были выбраны концертно-музыкальные организации Санкт-Петербурга: Концертный зал Мариинского театра, Большой зал Академической филармонии им. Д. Д. Шоста-

Студ_альманах_2016.indd 40 13.07.2016 15:44:21

ковича, Государственная академическая Капелла, Санкт-Петербургская филармония джазовой музыки.

Для оценки элементов корпоративной культуры были выбраны следующие критерии:

- Доступность информации в интернете
- Среда для людей с ограниченными возможностями
- Миссия и система ценностей
- Ценовой критерий

Оценка производилась по 5-бальной системе, где 1 и 2 — это неудовлетворительно, 3 — удовлетворительно, 4 — хорошо, а 5 — отлично.

1. Оценка элементов корпоративной культуры Концертного зала Мариинского театра

В качестве одного из объектов исследования, автором данной работы был выбран Концертный зал Мариинского театра.

В концертном зале, проходят главным образом концерты классической музыки в исполнении лучших коллективов и солистов со всего мира, но также проводятся выставки, как картин уже признанных мастеров, так и детских работ.

У Концертного зала нет отдельного сайта, однако информация полностью доступна на сайте Мариинского театра. Также, большим преимуществом является возможность посмотреть онлайн-трансляции концертов, проходящих в данном зале или прослушать их с помощью интернет-радио. Помимо сайта, Концертный зал, опять же, как часть Мариинского театра, представлен в социальных медиа, таких как: Вконтакте, Facebook, Instagram и видео-портал YouTube.

Оценивая объект по данному критерию, можно смело утверждать, что Концертный зал Мариинского театра, обладает высокоразвитой информационной структурой в интернет сети.

Следующим критерием является среда для людей с ограниченными возможностями. В концертном зале она представлена в виде специальных мест, лифтов и входов без подъема. Нам представляется, что данные удобства, являются необходимым минимумом для любой организации, позиционирующей себя как учреждение с высоким уровнем корпоративной культуры.

Миссия и система ценностей организации не имеет четкого выражения, поэтому абсолютно точно сказать о ней не представляется

Студ_альманах_2016.indd 41 13.07.2016 15:44:21

возможным. Организация ориентирована на более широкий слой населения, в сравнении с Мариинским-2 и основной сценой.

Концертный зал расположен в центре Санкт-Петербурга на улице Писарева, дом 20 и имеет вход со стороны улицы Декабристов, дом 37. Благодаря появлению этого зала, квартал вокруг Мариинского театра, превратился в своего рода «Музыкально-театральную Мекку» с центральными точками в виде Консерватории и недавно открывшимся залом Эстонской церкви Яани-кирик (напротив Концертного зала). Расположение мест в зале, таково, что позволяет наблюдать за происходящим на сцене из любой точки.

Ценовой критерий является показателем доступности для посещения организации широкой публикой. При оценке организации по данному критерию, было выявлено, что Концертный зал Мариинского театра, не всегда является доступным для определенной части социума. Стоимость билетов на концерт разнится между 800 и 1500 рублями. Однако, если выбрать оперу в концертном исполнении, то цена будет одинаковой и равняться уже примерно 2000 рублей, а в иных случаях даже больше.

Таким образом, можно заключить, что Концертный зал Мариинского театра представляет собой образец высокоразвитой корпоративной культуры. Ниже представлены авторские оценки по каждому из выбранных критериев.

Таблица 1

Оценка элементов корпоративной культуры в Концертном зале Мариинского театра

Критерий оценки	Оценка по шкале
Доступность информации в интернете	5
Среда для людей с ограниченными возможностями	5
Миссия и система ценностей	4
Ценовой критерий	3

2. Оценка элементов корпоративной культуры Большого Зала Санкт-Петербургской Академической Филармонии им. Д. Д. Шостаковича

Доступность информации в интернете можно оценить, как высокую, однако автору показалось недостаточной история Филармонии,

Студ_альманах_2016.indd 42 13.07.2016 15:44:21

как на официальном сайте организации, так и на других интернет-ресурсах. Однако, на данном портале присутствует такая полезная информация, как например пользовательское соглашение по продаже билетов, информация о посещении концертов для людей с ограниченными возможностями здоровья, правила посещения, планы залов, информация о спонсорах и т. д. Также, немаловажной является, возможность покупки электронного билета на сайте. Организация имеет официальные аккаунты в самых популярных социальных сетях — Twitter, Facebook, Вконтакте и видео-портале YouTube.

Следующий очень важный критерий — среда для инвалидов, представлен в организации также достаточно явно. Однако, существует неудобство, заключающееся в том, что для посещения концерта, необходимо заранее связаться с администратором либо по телефону, либо по электронной почте. В самом здании присутствует специальный автоматический подъемник. Филармония поддерживает социальный проект "Волшебный Дирижабль" для детей с ограниченными возможностями, предоставляя свои сцены для специальных концертов, и является партнером благотворительного фестиваля "Шаг навстречу", также для детей с ограниченными возможностями здоровья.

Филармония позиционирует себя как национальное культурное достояние, как центр художественных поисков и традиций. Также, можно явно увидеть готовность организации к какому-либо сотрудничеству. Свою деятельность организация определяет, как музыкально-просветительскую.

Как Большой, так и Малый зал Филармонии расположены в центральной части города вблизи Невского проспекта. Здание Большого зала находится на Михайловской улице, дом 2. Зал имеет 30 рядов партера, имеются ложи на 8 человек и расположенные по всему периметру зала хоры, рассчитанные на 300 мест. Благодаря превосходной акустике, из каждой точки зала слышно одинаково хорошо.

Ценовая политика Большого зала является демократичной. Цены на билеты не превышают 2000 рублей, а минимальная цена может достигать 100 рублей, что опять же зависит от уровня концерта. Минимальная стоимость абонемента на 6 концертов — 1800 рублей, а максимальная — 7800. Эти цифры зависят не только от уровня концерта, но и от выбора расположения мест в зале, находящихся в разной ценовой категории. Помимо вышесказанного, в Филармонии также проходят бесплатные концерты в фойе зала.

Студ_альманах_2016.indd 43 13.07.2016 15:44:21

Таблица 2

Оценка элементов корпоративной культуры в Большом зале Академической Филармонии им. Д. Д. Шостаковича

Критерий оценки	Оценка по шкале
Доступность информации в интернете	3
Среда для людей с ограниченными возможностями	4
Миссия и система ценностей	4
Ценовой критерий	5

Следует отметить, что, как и в первом случае, уровень корпоративной культуры организации оказался достаточно высоким, однако, как и первый исследуемый объект, она не смогла получить одинаково высокие оценки по всем критериям.

3. Оценка элементов корпоративной культуры Государственной Академической Капеллы

Капелла зарегистрирована на таких интернет-ресурсах, как: Facebook, Вконтакте, Twitter, YouTube и LiveJournal. Однако, не все аккаунты являются активными. Например, последний раз действия на видео-портале YouTube, были совершены год назад, как и на сайте LiveJournal. Информации об истории организации очень много как на официальном сайте Капеллы, так и в других интернет-источниках.

Среда для инвалидов представлена специальным лифтом и подъемником, но в отличии от вышепредставленных организаций, узнать об этом, можно лишь при посещении Капеллы или же с помощью звонка по телефону, что опять же представляет собой неудобство.

Миссия и система данной организации заключается в популяризации русской духовной музыки, которая долгое время была под запретом. Также уделяется внимание и музыке современных композиторов и сочинений, редко исполняемых на других сценах. Также, организация, во главе с руководителем — Владиславом Чернушенко, стремиться вернуть себе былую славу.

Как и предыдущие объекты исследования, Капелла располагается в центре города, на левом берегу Мойки, дом 20. Несмотря на то, что от ближайшей станции метро до зала идти около километра, до Ка-

Студ_альманах_2016.indd 44 13.07.2016 15:44:21

пеллы можно добраться на общественном, коммерческом транспорте, а также пешком, если находиться вблизи Невского проспекта.

В плане доступности цен, Капелла является более демократичной, чем Концертный зал Мариинского театра и Большой зал Филармонии, хотя зал также отличается отличной акустикой и проходящие в нем концерты, представляют интерес для различной публики. Самый дешевый билет на концерт можно приобрести за 200 рублей, самые дорогие билеты стоят 400–500 рублей, вне зависимости от уровня концерта. Благодаря этому, на концерты возможно попасть широкому слою населения, а также людям с ограниченными денежными средствами.

Таблица 3

Оценка элементов корпоративной культуры в Государственной академической Капелле

Критерий оценки	Оценка по шкале
Доступность информации в интернете	4
Среда для людей с ограниченными возможностями	4
Миссия и система ценностей	5
Ценовой критерий	5

Оценка элементов корпоративной культуры в данной организации показало то, какими проблемами стоило бы заняться ее руководству. Однако, несмотря на выявленные проблемы, организация показала себя как высококультурное учреждение, занимающееся развитием именно культурных ценностей.

4. Оценка элементов корпоративной культуры Государственной Санкт-Петербургской филармонии джазовой музыки

Первый критерий, в отличии от других объектов исследования оказался на низком уровне. Как на самом сайте, так и на других источниках, информации как о самой организации, так и о концертах достаточно мало. Организация имеет свой канал на видео-портале YouTube и группу в социальной сети Вконтакте, но действия на канале совершаются достаточно редко, а официальная группа имеет демократичный характер и крайне сложно было бы определить ее

Студ_альманах_2016.indd 45 13.07.2016 15:44:21

официальность, если бы она не была указана на официальном сайте организации.

Среды для инвалидов в данной организации не существует. Она не представлена даже минимальным набором средств, дающим возможность посещения концертов, людям с ограниченными возможностями здоровья. В то время, в такое безразличие организации к данному вопросу, является недопустимым и является показателем низкой корпоративной культуры.

Миссия и система ценностей имеет четкое представление и заключается в том, чтобы пропагандировать джаз как серьезное музыкальное искусство и способствовать его развитию в условиях Российской действительности.

Организация находится на Загородном проспекте, дом 27, вблизи станций метро Владимирская, Достоевская и Звенигородская. Также, рядом расположены остановки коммерческого и общественного транспорта, что представляет собой большое удобство. Расположение мест в зале является удобным, но из-за их малого количества, посещение концертов доступно лишь небольшому количеству публики.

Цены на билеты разнятся от 600 до 1200 рублей. Неудобство представляет то, что они практически сразу оказываются распроданными и поэтому необходимо заказывать их как можно раньше.

Таблица 4

Оценка элементов корпоративной культуры в Государственной Санкт-Петербургской филармонии джазовой музыки

Критерий оценки	Оценка по шкале
Доступность информации в интернете	3
Среда для людей с ограниченными возможностями	2
Миссия и система ценностей	5
Ценовой критерий	5

В филармонии джазовой музыки по ходу исследования элементов корпоративной культуры были выявлены проблемы, которые имеют вполне простое решение. Тем самым, можно предположить, что организация либо не имеет средств по устранению данных проблем, либо не испытывает должного уважения к своим клиентам и потому, уровень корпоративной культуры не может быть высоким.

Студ_альманах_2016.indd 46 13.07.2016 15:44:21

Таблица 5

Средняя оценка каждой исследуемой организации

Организация	Средняя оценка
Концертный зал Мариинского театра	4,2
Большой Зал Санкт-Петербургской Академической Филармонии им. Д. Д. Шостаковича	4,5
Государственная Академическая Капелла	4,5
Государственная Санкт-Петербургская филармония джазовой музыки	3,7

В данной таблице представлены средние оценки каждой организации, полученные из баллов по каждому критерию, которые были представлены выше. Таким образом, можно наглядно увидеть, какая организация показала наивысший уровень корпоративной культуры на основе выбранных критериев оценки. Однако, это совсем не означает, что при выборе других оценочных факторов, результаты останутся прежними.

В ходе исследования самый высокий уровень корпоративной культуры, элементы которой были проанализированы при помощи выбранных автором критериев был продемонстрирован Государственной Академической Капеллой. Самым низким уровнем корпоративной культуры по выбранным критериям обладает Санкт-Петербургская Филармония джазовой музыки. Однако следует заметить, что при выборе других критериев результаты могли бы быть иными.

Предполагается, что с течением времени уровень корпоративной культуры данных организаций изменится в лучшую сторону, но также может произойти и обратное.

Рекомендации по совершенствованию доступности информации в сети интернет

Доступность информации в эру информационных технологий, во многом является определяющей для оценки уровня той или иной организации. Все объекты исследования, за исключением последнего показали достойные результаты по данному критерию. Однако, данные здесь рекомендации могут быть полезны для каждой из них.

Прежде всего, на официальном портале организации в сети интернет должна быть изложена краткая история организации. Если же

Студ_альманах_2016.indd 47 13.07.2016 15:44:21

организация возникла недавно, и как таковой истории у нее нет, то в таком случае следует изложить основную идею, концепцию, позволившую создать эту организацию.

Далее необходимо сделать так, чтобы об организации узнало, как можно больше людей. С помощью интернета это представляется легкой задачей. Но, чтобы создать позитивный имидж для организации, ее руководству придется приложить максимальные усилия. Также, следует заметить и то, на каких сайтах будет размещаться информация об организации.

После выполнения вышеперечисленных действий, остается лишь следить за тем, какая информация об организации появляется на информационных ресурсах, что порой сделать очень непросто.

Подводя итоги, хочется заметить, что одного лишь официального сайта или сообщества в социальной сети явно недостаточно для того, чтобы информация приобрела статус доступной. Интернет является обширной сетью передачи информации и потому, один ресурс подобен иголке в стоге сена.

Рекомендации по формированию безбарьерной среды для людей с ограниченными возможностями

Эта тема во многом является «больной» для некоторых организаций. Чтобы создать максимально комфортную среду для людей с ограниченными возможностями здоровья, недостаточно одних лишь специальных средств. Автор считает, что в первую очередь сама организация должна показать, что готова к тому, чтобы принять таких людей, создав для них всевозможные условия. Такими условиями в данном случае являются прописанные на официальном интернет-ресурсе правила для посещения мероприятий людей с ограничениями здоровья. Как ни странно, но далеко не все организации пришли к такому простому решению данной проблемы.

В данном исследовании у двух из четырех исследуемых объектов можно было наблюдать такой подход к клиентам, что представляется автору хорошей статистикой. Однако, в данном случае следует подчеркнуть то, что написанное, не всегда может выполняться в реальных условиях.

Необходимым минимумом для людей с ограниченными возможностями автор считает специальные подъемники и лифты. Также, является необходимым присутствие специально обученных людей рядом с ними.

Студ_альманах_2016.indd 48 13.07.2016 15:44:21

Таким образом, для создания безбарьерной среды для инвалидов, требуется не только устройства для их беспрепятственного продвижения по территории организации, но и отношение сотрудников, которые не должны делать никаких различий между своими клиентами.

Предложение по оптимизации ценовой политики организаций

Ценовой критерий оказывает существенное влияние на доступность организации. Высокий ценовой критерий сразу же создает трудности для посещения мероприятий людям с низкими финансовыми возможностями. Автор представляет, что для урегулирования данного вопроса, следует оптимизировать ценовую политику организации. Для этого необходимо ввести льготы для различных категорий граждан.

При проведении исследования было выявлено, что подобные льготы предоставляются лишь в одном из изучаемых объектов, а именно — в Государственной Академической Капелле. Данный факт показывает, что в других организациях эта проблема на текущий момент времени не нашла решения и все еще находится на стадии разработки. Таким образом, автор выдвигает гипотезу о том, что не все организации заинтересованы в решении данной проблемы, или же имеют интерес, но по каким-либо причинам не могут осуществить оптимизацию ценовой политики с помощью данного инструмента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мескон М. Х., Альберт М., Хедоури Ф. Основы менеджмента. — М.: Дело, 2002. С. 200.
2. Томпсон А. А., Стрикленд А. Дж. Стратегический менеджмент. Искусство разработки и реализации стратегии. — М.: Банки и биржи, Юнити, 1998. С. 347.
3. Шейн Э. Х. Организационная культура и лидерство / Пер. с англ. под ред. В. А. Спивака. — СПб: Питер, 2002. С. 36.

Студ_альманах_2016.indd 49 13.07.2016 15:44:21

Короткова А. И.
Научный руководитель: *Махрова Э. В.*

АБСУРД КАК ПРИЕМ «ОТСТРАНЕНИЯ» В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ (НА ПРИМЕРЕ ДВУХ «МАКБЕТОВ» Ю. БУТУСОВА)

Классическое литературное наследие на современной театральной сцене предстает перед нами в различных интерпретациях. Интерпретации сюжетов и образов чаще всего сводится к двум вариантам — или авторы стараются показать своё прочтение первоисточника, или же сюжетная канва, герои отрываются от первоисточника и используются для передачи совершенно новой, отличной от изначальной идеи.

Зачастую, классические персонажи и ситуации константны в различных художественных версиях, однако меняется реальность в которой они существуют. Смена реальности условной, театральной, всегда есть отражение реальности действительной. И если в XIX веке уход от жизненных событий приводит к романтической традиции в искусстве, то необходимость смены изображаемого в XX веке, обусловленная историческими событиями начала века, уже не может разрешиться уходом в мир романтики. Бессмысленность происходящего в окружающей действительности приводит к пониманию реальности как абсурда и формированию соответствующей эстетики в искусстве.

Категория абсурда имеет свою давнюю традицию и всегда связана, с одной стороны, с рассогласованностью, разобщенностью чего-либо (человека и мира, ситуации и общества), а с другой стороны, с уходом в состояние противоположное чему-либо (в отрицание норм, традиций, в потусторонние реальности). О. Буренина в работе «Что такое абсурд или по следам Мартина Эсслина» (а именно книга Эсслина положила начало дискурса об эстетике абсурда [1]) комментирует разные стороны этой категории, на которых акцентировалось внимание в различные культурно-исторические эпохи [2]. Так, у древних греков встречалось понятие логического абсурда, фиксирующее «ситуацию рассогласованности в поведении и в речи» [2, с. 8]. В средние века понятие абсурда используется как категория религиозная (reductio ad absurdum) в схоластической философии. В эпоху барокко и романтиз-

Студ_альманах_2016.indd 50 13.07.2016 15:44:21

ма, абсурд как противовес гармонии, нечто какофоническое, «связанное с инфернальным миром в силу искажения божественного образца», является категорией эстетической [2, с. 10].

В XIX веке понятие абсурда соотносится с категорией безобразного, что отражено в книге «Эстетика безобразного» Карла Розенкранца. Ко второй половине века мир абсурда предстает в трудах философов (Ницше, Шестова) уже ни как оппозиция гармонии или «надреальный мир», а как «подлинное содержание действительности — монструозной действительности» [2, с. 14], проявляющееся в несогласии между внешними условиями жизни и индивидом. И позднее, основываясь на понимании отсутствия смысла жизни после пережитых военных катастроф начала столетия, в трудах экзистенциалистов абсурд актуализируется как философская категория, составляющая основу миропонимания, «становится индексом разлада человеческого существования (=экзистенции) с бытием, обозначением разрыва, именуемого экзистенциализмом «пограничной ситуацией» [2, с. 16]. Такой разрыв обусловлен стремлением обезличить индивида, лишить его личностно особенных связей с миром. Поэтому он и чувствует себя совершенно «посторонним» (как часто обозначает Камю) в этом равнодушном мире.

Абсурд — одна из важнейших составляющих культуры постмодерна. Норберт Леннартц в книге «Абсурдность до театра абсурда» отмечает, что понимание мира в эпоху постмодерна способствует развитию «особой «культуры абсурда», в которую меняется представления о жанровой системе и вмещающихся в неё произведениях. Общим основополагающим для эстетики абсурда и эстетики постмодернизма становится «смысловое, логическое, бытийное и, соответственно, языковое бессилие обнаружить организующее начало в окружающем мире» [2, с. 26].

На протяжении XX века в творчестве авангардистов, эстетика абсурда получает свое развитие в театре. Самыми яркими представителями абсурдистской драматургии станут Эжен Ионеско, Сэмюэл Беккет, Артюр Адамов, которые, идя в ногу с современной им философией, стали воплощать в своих произведениях идею разлада человека и общества.

Согласно творческому кредо Ионеско, само человеческое бытие есть абсурд: смысла и ценности в человеческой жизни нет, с самого рождения над человеком постоянно висит угроза смерти, логика человеческих поступков отсутствует, как отсутствуют и характеры — всё зависит от ситуации и человек существует только в ней.

Студ_альманах_2016.indd 51 13.07.2016 15:44:21

Театр абсурда с его алогичными и странными образами позволил совершенно по-новому увидеть привычную действительность. В этом он корреспондирует с другим театральным феноменом — остранением, направленным на преодоление автоматизма восприятия и показ привычных вещей в необычном ракурсе.

Бертольд Брехт — находящийся в позиции оппонента для творчества Ионеско, — активно использует термин «остранение» («die Verfremdung») для обозначения определённых приемов игры актёра. И Брехту, и Ионеско не была близка манера игры, при которой актёр отождествляет себя с персонажем, делая его безликим. Однако о приёмах брехтовского театра Ионеско говорит как ведущих не к остранению, а к «развязной симуляции реальности». Он подходит к этому приёму значительно шире и поэтому стремится изменить сам тип драматургии, при котором будут невозможны привычные взаимоотношения между актёром и персонажем в силу «опустошения» драматического образа» [3]. Тем самым он «фактически постулирует более радикальный, более фундаментальный эффект остранения», как описывает Мартин Эсслин [1, с. 145]. Суть театра, по Ионеско, в усилении эффектов: «чтобы добиться этого, надо разработать тактику сокрушительных ударов; сама действительность, сознание зрителя, его привычный орган мышления — язык — должны быть перевёрнуты, сдвинуты, вывернуты наизнанку так, чтобы зритель внезапно по-новому воспринял реальность» [3].

Рассматривая вопрос отстранения в театральном искусстве, Ионеско экспериментально подходил к понятию условности в театре. Стараясь от неё избавиться, вернее, решить проблему её искусственности, Ионеско и приходит к такому выходу, как ее намеренное утрирование. Делает он это, прибегая к комическому, так как в юморе он видит «единственную возможность отторжения (но только после того, как мы преодолели, ассимилировались, осознали это) от наших трагикомических условий существования» [1, с. 197]. Французский драматург Ален Боске выделяет в творчестве Ионеско особые способы использования комического, на примере его первой пьесы «Лысая певица». Выявленные комические приемы, по сути, и являются приёмами отстранения в драматургии Ионеско, основанными на абсурде. Среди них «вводящее в заблуждение название пьесы; отсутствие хронологической последовательности; множество двойников» (всё семейство в «Лысой певице» носит имя Бобби Уотсон); «потеря гомогенности персонажами, меняющими свою природу на наших глазах»; «разно-

Студ_альманах_2016.indd 52 13.07.2016 15:44:21

образие зеркальных эффектов — пьеса превращается в объект дискуссии внутри себя»; «несоответствие между описываемым и действительным обликом персонажей» [1, с. 201].

Некоторые из таких приёмов, взятые из театра абсурда, впоследствии могут быть перенесены и в другие театральные измерения. В современном театральном процессе это можно просмотреть на примере работ Юрия Бутусова. В начале своего творческого пути режиссёр берётся за постановку пьес Беккета, Ионеско, и этот опыт во многом повлиял на будущие постановки режиссёра. Проследить постановочные приёмы, первоначально используемые режиссёром для воплощения замысла абсурдистов, можно на основе двух спектаклей, берущих сюжетные и образные истоки из одного произведения — «Макбета» Уильяма Шекспира. В первом случае («Макбетт», театр «Сатирикон», 2002 г.) режиссёр обращается к пьесе французского абсурдиста Эжена Ионеско по мотивам трагедии Шекспира, и только во второй постановке («Макбет. Кино», Театр им. Ленсовета, 2012 г.), спустя 10 лет, берёт за основу шекспировскую пьесу.

У Шекспира, с его ренессансным видением истории и места человека в ней, «Макбет» — это трагедия о разрушении мирового порядка силами зла и его возрождении, после того как зло будет повержено. Ионеско даёт новую жизнь этому мотиву, вскрывая трансформации человеческих отношений, под влиянием власти, достигшие своего апогея в жестких политических режимах XX века. Трагедия Шекспира написана в 1606 году. Эжен Ионеско пишет свою пьесу-фарс в 1972 г.

Фабула пьесы достаточно проста. Закадычные друзья Макбет и Банко верой и правдой служат своему монарху Дункану, защищая его от взбунтовавшихся баронов Гламиса и Кандора. После расправы с баронами, получения их титулов и части земель, подстрекаемый ведьмами Макбет, начинает верить в свое право занять место эрцгерцога. Ведьмы распускают слухи о Макбете и Банко, которые становятся причиной недоверия, ссоры и соперничества между друзьями. Объединившись с первой леди, Макбет и Банко в охоте за властью убивают Дункана, но затем и сам Банко падает от руки друга. Макбет берёт в жёны леди Дункан, однако та, оказавшись ведьмой, вместе со своей Придворной дамой, накануне торжества, улетает на чемодане. Неожиданно появляющаяся настоящая леди раскрывает правду новому правителю и обличает его в совершенных убийствах. Макбет свергается, как и прежде Дункан. Новым правителем становится сын Дункана Макол, но это знаменует собой не торжество справедливости, как в пьесе

Студ_альманах_2016.indd 53 13.07.2016 15:44:21

Шекспира, а тупую бесконечность повторяемых событий. Правитель меняется — а образ правления нет.

В пьесе Ионеско, и шекспировский сюжет, и образы действующих лиц отстраняются художественными средствами театра абсурда. Не смотря на то, что для режиссёрской манеры Юрия Бутусова свойственен радикальный подход к переработке драматического текста, текст Ионеско он не подвергает изменениям, так как тот уже «абсурдирован» драматургом и «готов» к сцене. Работа Бутусова над текстом Шекспира (взят перевод XIX века А. Кронеберга) для постановки «Макбет. Кино» — деструктурирующий монтаж сцен, вставка внесюжетных кадров, отказ от использования исторической концовки пьесы, приводящий к открытому финалу спектакля, — вносит оттенок абсурдности в само развитие событий на сцене. Каждый из театральных деятелей прибегает к своим художественным приёмам, для отражения хаотичности современной им действительности.

Ионеско детально прописывает в ремарках постановочное решение своей пьесы и многие подсказки драматурга Бутусов воплощает на сцене, привнося, однако и собственную трактовку событий. В одном драматург и режиссёр сходятся абсолютно — правдоподобия на сцене быть не должно.

Сценические приёмы, работающие на остранение, заложены уже на уровне литературной основы спектакля. К примеру, Ионеско использует приём дублирования монологов. Бутусов переносит в «Макбетте» этот приём на сцену, но идёт дальше, — он не только вкладывает в уста разных героев один и тот же текст, но и дублирует актёров, используя одних и тех же в игре различных персонажей. Так, Гламис и Кандор перевоплощаются в шута и офицера/солдата. Герои не умирают, будучи убиты по логике пьесы, а переходят в другую ситуацию другим персонажем. Впрочем, одно из дублирований ролей, запрограммировано самим Ионеско — Леди Дункан и Придворная дама одновременно являются ведьмами.

В «Макбет. Кино» режиссёр играет с этими находками более смело. Нарушая хронологическую последовательность сюжета, некоторые сцены повторяются полностью, но в разных сценических вариациях. Роль Макбета исполняется сразу тремя актерами, сменяющими друг друга. И что совсем неожиданно, в числе исполнителей Макбета оказывается и актер, играющий роль Дункана, что даёт дополнительную коннотацию образа. А леди Макбет является также, как и у Ионеско, одной из ведьм.

Студ_альманах_2016.indd 54 13.07.2016 15:44:21

Особенностью как текстов абсурдистских пьес Ионеско, так и постановок Бутусова, является наличие дополнительных действующих лиц, которых можно назвать персонажами остранения. Это несюжетные роли (словно шуты, дзанни), которых могут играть как специально определенные для этой роли актёры, так и временно «покинувшие» свои роли исполнители других персонажей. В «Макбетте» таким персонажем является Охотник за бабочками, периодически появляющийся на сцене, беззаботно играя с полиэтиленовым пакетом. Его режиссёр перенесет и в «Макбет. Кино».

И в том, и в другом спектакле используется прием прямого обращения к зрителю, ломающий замкнутое пространство сценического действия и служащий его отстранению. «Пусть моя судьба, по крайней мере, послужит уроком для всех, кто сейчас находится тут, и для потомства», говорит Кандор в «Макбете», обращаясь к залу. В «Макбет. Кино» граница между сценой и залом разрушается иначе. Спектакль состоит из коротких сцен-кадров, многие из которых представляют собой вставные номера — их можно назвать музыкально-пластическими зонгами. Один из таких номеров — зажигательный массовый танец действующих лиц спектакля, с участием режиссёра, под музыку Майкла Джексона. Дискотека, внезапно возникающая на сцене, отличается от событийных сцен постановки, и обращена к реалиям (и эмоциональному отклику) сегодняшнего зрителя. Такой художественный приём можно назвать композиционным отстранением в тексте постановки.

Пластические сцены важны для обоих спектаклей, так как в них отражаются «междустрочные» мысли и переживания героев. В «Макбетте» это сцена сна, (пантомима Макбета, ворочающегося в сонном бреду на кровати), где рефлексия героя передается через пластику и «голос за кадром»; красиво выстроенная и блестяще актёрски сыгранная пантомимическая сцена ссоры оклеветанных ведьмами Банко и Макбета; и конец первого действия — решенная пластическими средствами сцена душевных метаний Макбета (показывая нетипичное пластическое поведением героя — он, то испытывает ломку, то обретая силы, расправляет крылья и взлетает, — выражен процесс метаморфоз в характере персонажа).

В «Макбет. Кино» визуальный ряд насыщается большим количеством сцен, которые передают рефлексию не через слово или пантомиму (как это делается в «Макбете»), а через танец. Танцами заканчиваются и монологи героев (Макбета и леди Макбет), которые являются

Студ_альманах_2016.indd 55 13.07.2016 15:44:21

пластическими комментариями к шекспировским сценам, благодаря чему зритель видит квинтэссенцию чувств героя, отражение его эмоционального состояния. Танцем заканчивается и весь спектакль — эмоционально насыщенная сцена леди Макбет. Красные пуанты на ногах, физическое напряжение тела, ломаная пластика актрисы, динамичная музыка Майкла Джексона, — вместе создают не просто танец на сцене, а целое явление в спектакле, находящееся в контрасте с другими сценами-кадрами. Такой финал — не сюжетное завершение, а острое «зонговое» высказывание, крик души персонажа-актера.

Музыкальное сопровождение сценического действия также может выступать как средство отстранения, доводящее сценическое действие до абсурда или подчеркивающее абсурдность. Так, с самого начала «Макбетта» зрителю предлагается трагикомическая ситуация, в которой музыкальный образ имеет не последнее значение: под звуки фокстрота 30-х годов в шутовских колпаках на сцене появляются Гламис и Кандор. Однако вся эта клоунада сочетается с текстом серьёзного содержания и сценографией, говорящей о недавно происходивших военных событиях — торчащие мечи, ползущий по сцене смог, разбросанные тряпичные трупы. В выражении синтеза трагического и комического и заключается одна из целей драматургии абсурда. А высвечивание трагического через клоунаду — характерный режиссёрский приём Бутусова.

Абсурд происходящего часто выражается через внешний вид персонажей — либо это противоречие эпохи и внешнего вида персонажей, либо преувеличенно гротескный костюм, либо символический грим, «обнажающий» для зрителя замыслы или поступки героев, но не соответствующий сиюминутной сценической ситуации. В «Макбетте» абсурдный вид имеет Дункан, предстающий в образе подростка-панка. В «Макбет. Кино» «странный» вид периодически принимают все персонажи. Так в сцене пира (во втором действии спектакля), явно напоминающей маскарад, лорды появляются кто в костюме льва, кто в шкуре медведя, а кто в образе вампира. Соотнеся произносимые героями реплики с текстом Шекспира, мы понимаем, что это сцена, следующая за убийством короля, однако Дункан всё ещё на сцене, с покрытыми красной, словно кровь, краской руками и лицом. Краска-кровь пятнает и других персонажей на протяжении спектакля. Здесь все имеют отношение к преступлению...

Тема смерти, убийств, активно обыгрывается в обоих спектаклях. В «Макбетте» на протяжении всего спектакля сцена завалена напо-

Студ_альманах_2016.indd 56 13.07.2016 15:44:21

минающими человеческие тела мешками, которые мешают персонажам свободно передвигаться. Но лишь когда к этим мешкам присоединяется тело убитого Дункана и гора мешков приобретает вид живой картины «Апофеоз войны», становится очевидным зловещий смысл этой декорации.

«Особенно ярко абсурдность или странность мира проявляется благодаря черному юмору», отмечает Ионеско [3]. Бутусов его активно использует в своём втором спектакле во многих сценах-кадрах: сцена «пианистов» (в предыдущей сцене — наемных убийц), весело играющих, комично и беспричинно выстреливающих друг в друга; сцена обсуждающих болезнь леди Макбет, доктора и придворной дамы, в конце которой, доктор оказывается хладнокровно «зарезанным» красной помадой собеседницы.

Очень показательной параллелью между спектаклями являются две идентично выстроенных, но семантически отличающихся сцены спектаклей, в которых отстранение можно отметить как и в сценографии (оформление сценического пространства, внешний вид героев, реквизит), так и (в случае с «Макбет. Кино.») в композиционном построении сцены — это сцены пира Макбета со своими придворными. В «Макбетте» это пир по случаю бракосочетания нового монарха. Персонажи выглядят не как лорды королевского двора, а как солдаты, сослуживцы — все они в военной форме, с алюминиевыми кружками. Герои выходят на сцену с тряпичными куклами-трупами, усаживают их за перекрывающий пространство сцены праздничный стол (на котором, правда, нет ничего кроме пустой солдатской посуды) и под старенький фокстрот (основная тема спектакля) приветствуют зрителя и друг друга, жонглируя тарелками. Манера актёрской игры — фарсовая, действия персонажей — почти синхронные. Мужчины весело и надрывно выпивают и танцуют на столе до тех пор, пока действие не прерывает появление призрака Банко...

Иначе выполнено отстранение в сцене пира лордов в другой постановке Бутусова. Сценическое пространство оформлено также условно, из декораций лишь столы, накрытые простыней. Вид гостей галантный, и трупов здесь нет, однако лица их в крови — на всех словно проявлены следы их преступлений. В начале сцены мы видим два параллельных действия — Макбет с гостями и призрак Банко, которого никто не замечает. В момент, когда Макбет сталкивается с призраком (с героем не из этой реальности), он выходит из «общей игры», и на сцене образуются два плана: на заднем — продолжается пир,

а в это время мы наблюдаем танец Макбета и Банко. Их танцевальный дуэт — номер внесюжетный, выделяющийся музыкально (начинает играть тема из гонконгской мелодрамы «Любовное настроение»), мезансценически (герои выведены на передний план) и пластически (танец с блюдом на восточный манер). Даже на фоне нереалистичного пиршества, выглядит этот, не лишенный веселья танец, абсурдно, и такой характер происходящего передает внутреннее состояние героя — истерику Макбета.

Бутусов заимствует и другие свои наработки из первого — ионесковского опыта обращения к макбетовскому сюжету. В обоих спектаклях акцентируется условность и вневременность окружающего пространства. И там, и там режиссер выходит за рамки драматического театра, обращаясь к выразительным средствам других видов искусства: в «Макбет. Кино.» композиционным стержнем становится принцип киномонтажа, в ионесковском спектакле — использование элементов театра пантомимы и театра теней, оба спектакля тяготеют к музыкально-пластическому театру.

Одна из черт абсурдистской драмы — два уровня ее прочтения, — как пародии на литературу и как пародии на мир, и Бутусов в своих спектаклях не просто старается выразить мысль, идею, доступными ему средствами искусства, но и затрагивает тему самого театрального процесса, природы театрального искусства, доступных современных средств театрального языка. Поэтому и прослеживается трансляция художественных приёмов в «Макбет. Кино», заимствованных из фарсового, абсурдистского «Макбетта».

Абсурдистский театр даёт и новые художественные приёмы, и дополнительную коннотацию классических образов, стремясь не погрузить зрителя в происходящее на сцене, а спровоцировать осмысление сценических событий. Абсурд становится средством отстранения реальности условной, но при этом, выводя события на сцене из привычного контекста восприятия, даёт возможность соотнесения сценических событий с реальностью действительной. Следуя характеру драматургии Ионеско, в «Макбетте», режиссёр «освобождает» героев от привычного нам контекста средствами театра абсурда, а впоследствии, прибегает к такому опыту и в других своих постановочных работах. Абсурд как отстранение приводит к созданию ярких семантических образов и является для режиссера точкой невозврата, влияющей и на способы интерпретации сюжета, и на характер существования актера на сцене, и на способы взаимодействия режиссера со зрителем.

Студ_альманах_2016.indd 58 13.07.2016 15:44:21

ЛИТЕРАТУРА

1. Эсслин М. Театр абсурда. СПб: Балтийские сезоны, 2010. 527 с.
2. Буренина О. Что такое абсурд или по следам Мартина Эсслина/Абсурд и вокруг: Сб. статей / Отв. ред. О. Буренина. — М.: Языки славянской культуры, 2004, с. 7–72.
3. Ионеско Э. Между жизнью и произведением. [Электронный ресурс] // Театральная библиотека. URL: http://lib.vkarp.com/2010/07/10/ эжен-ионеско-между-жизнью-и-сновидени (дата обращения 10.11.2015).
4. Зырянова О. Н. Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX — начала XXI вв. — Автореф. дисс... канд. филолог. наук. Барнаул: Алтайский государственный университет, 2005 г. — 22 с. [Электронный ресурс] // Человек и наука — библиотека диссертаций по гуманитарным наукам. URL: http://cheloveknauka.com/poetika-absurda-v-russkoy-drame-vtoroy-poloviny-xx-nachala-xxi-vv (дата обращения 07.11.2015).

Леничко С. В.
Научный руководитель: *Дробышева Е. Э.*

СИНТЕТИЗМ В СОВРЕМЕННЫХ АРТ-ПРАКТИКАХ

Явление синтеза как соединения/сочетания различных элементов присуще всем аспектам и сферам жизни современного общества. И это оправдано, так как взаимодополнение составных частей порождает и развивает новые качества предмета. Более того, порой те или иные свойства проявляют свою суть ярче и отчетливее в нестандартных условиях.

Сегодня актуальные социокультурные процессы характеризуются синтетическим взаимодействием науки и искусства. Их слияние находит свое выражение в современном искусстве, которое в свою очередь становится своеобразной площадкой, демонстрирующей художественные образы, достигаемые взаимопроникновением гуманитарного и естественнонаучного знаний. В процессах интеллектуализации духовной культуры условия поиска и эксперимента преобразовывают современного творца в художника-исследователя, художника-ученого. Учитывая значительный скачок инновационных цифровых технологий и стремительное развитие наук в начале XXI века, связанные, в том числе и с трансформациями медиа-пространства, процесс сотрудничества творческих деятелей требует новой среды бытования, позволяющей в полной мере воплотить в жизнь неординарные креативные проекты.

Феномен синтеза науки и искусства имеет определенную историческую традицию. Так, например, еще Леонардо да Винчи выдвинул тезис о том, что искусство и наука по своей природе тождественны, поскольку они имеют общий метод и цели, а в основе того и другого вида деятельности лежит творческий импульс.

Значительным толчком на пути становления искусств синтетического характера явилась деятельность создателей и участников школы Баухауза в Германии в начале 20-х годов XX века. Вдохновленные техническим прогрессом живописцы и ремесленники в творческом тандеме создавали проекты архитектуры и предметы дизайна в футуристическом духе. Изначальной целью Баухауза было достижение синтеза искусства и техники в чистых формах. Первая открытая вы-

Студ_альманах_2016.indd 60 13.07.2016 15:44:21

ставка школы, «Неделя Баухауза», устроенная в 1923 году, проходила под девизом «Искусство и техника — новое единство» [1, с. 124]. В рамках учебной программы был добавлен курс «Баухауз на сцене», в результате которого важные художественные и эстетические темы нашли выражение в живом исполнении и в реальном пространстве, где немаловажную роль в воплощении сценографического замысла сыграли технические разработки мастеров школы. Одной из точек пересечения разнообразных интересов сотрудников Баухауза была идея о пространстве как объединяющем элементе архитектуры, что подразумевало тщательную совместную проектную деятельность хореографов и оформителей в ходе создания представления, что в свою очередь, требовало соответствующего дидактического подхода.

С зарождением художественной культуры постмодернизма во второй половине XX века появляются новые перспективы сближения искусства и науки. Идеи нового мировоззрения — многогранного и неоднозначного — находят живую реакцию в творчестве хореографов и музыкантов начала 1960-х годов в Америке. Происходит смещение акцента с результата деятельности на процесс его достижения в формате арт-практики, где вырабатываются способы взаимодействия между автором и исполнителем, а ключевым технологическим элементом становится эксперимент.

На современном этапе сближения науки и искусства, построенном на почве постмодернистских идей, балет как синтетический вид искусства, не мог не вобрать в себя технические достижения цивилизации XXI века. Свое место в современном балете нашли и мультимедийные технологии, постоянно развивающиеся и открывающие новые возможности для творчества. Некоторые художники в своих поисках выбирают исследовательский подход, обращаясь, в том числе, к достижениям и разработкам современной науки. В качестве примера можно привести творческие концепции выдающихся хореографов современности: британца Уэйна Мак-Грегора и американца Уильяма Форсайта. В данной статье мы рассмотрим синтез науки и искусства на примере творчества прогрессивного хореографа современности Уэйна Мак-Грегора, а также условия и новые институции, обеспечивающие это взаимодействие.

Рассуждая о предмете современного искусства, Уэйн Мак-Грегор придерживается той позиции, что им должна стать глубинная связь между процессами, происходящими внутри человеческого организма, и технологиями, которые делают эти процессы суть зримыми [2].

Эта позиция проявляется в предпочтении хореографа в плане междисциплинарного сотрудничества. В числе интересов хореографа лежат такие науки как когнитивистика [3], биометрия [4], кардиология, астрономия и т. п. Все они, так или иначе, находят свою визуализацию через художественные образы в работах балетмейстера, а сам процесс создания превращается в научное исследование человеческого организма и его возможностей.

Свою труппу Уэйн Мак-Грегор использует в качестве лаборатории танца. Так, в 2009 году на процесс создания балета «Dyad 1909» была приглашена группа психологов из Калифорнийского университета Сан-Диего. В течение трех недель они вели запись происходящего на несколько камер. Результатом данного проекта стал анализ процессов когнитивного взаимодействия, происходящего между хореографом и танцорами в период создания произведения. Были выявлены алгоритмы взаимосвязи разума и движения, что дает предпосылки к развитию индивидуального воображения танцоров и созданию нового оригинального пластического языка.

Используя исследовательский подход в работе с танцорами и получая конкретные результаты, Уэйн Мак-Грегор тем самым вносит и свой вклад в науку. В процессе создания спектаклей на его репетициях могут присутствовать кардиологи, фиксирующие физиологические данные танцоров. Сам же он фантазирует на тему отношения и реакции зрителя в момент просмотра спектакля: «Интересно было бы поставить спектакль, все зрители которого снабжались бы биометрическими браслетами: счетчики транслировали бы информацию о том, что именно вдохновляет или воодушевляет публику в происходящем на сцене, и артисты могли бы по-разному взаимодействовать с реакцией публики на увиденное» [2]. Исследования человеческого движения и происходящих при этом процессов в будущем может оказывать содействие в развитии искусственного интеллекта, а также внести вклад в медицину.

Для реализации такого взаимодействия художественного и научного подходов творцам необходимо своего рода экспериментально-исследовательское пространство. Определяющим фактором в выборе подходящей институциональной основы для такого инновационного подхода становится среда, позволяющая в полной мере воплотить проекты синтетического характера. И таким пространством для актуальных художников — живописцев, хореографов, режиссеров — становятся так называемые «креативные пространства».

Студ_альманах_2016.indd 62 13.07.2016 15:44:21

В 2006 году Саймон Эванс (куратор программы ЮНЕСКО Creative Cities) впервые вводит понятие «креативный кластер — объединение на определенной территории носителей творческой либо интеллектуальной новации, способной приобретать условно вещественную форму» [5, с. 77]. «Творческие люди нуждаются в том, чтобы по соседству с ними находились такие же креативные личности. Это способствует успеху их текущих проектов и позволяет обсуждать идеи будущих», — полагает автор одной из хрестоматийных работ в проблематике креативных индустрий Джон Хокинс. «Когда некоторое количество близких по духу компаний, выполняющих сходные задачи объединяются в кластер, профессиональные тайны перестают быть тайнами и становятся доступны всем» [6, с. 160].

Именно такая идея заложена в создании одного из инновационных кластеров «Here East» в Лондоне, открытие которого состоится осенью 2016 года [7]. Это уникальное в своем роде пространство будет совмещать в себе бизнес-компании, секторы разработчиков технологий, медиа, образование, а также пространства для демонстрации полученных продуктов и результатов их труда (в том числе и театральную площадку). На территории будут функционировать пространства «Free Space», доступ к которым будет открыт на бюджетной основе для молодых и амбициозных художников, предоставляющих взамен плоды своей работы.

Свой дом здесь обретет и студия Уэйна Мак-Грегора вместе с компаниями его соавторов (дизайнеров по свету, костюмам, художников мультимедиа, мульти-инструменталистов и др.). Таким образом, имея собственное объединяющее пространство такого рода, компания получает уверенность в реализации своих амбиций путем экстраординарных поисков.

Из вышеизложенного мы видим, что новый тип среды открывает новые формы сотрудничества не только для художников из различных сфер арт-индустрии, но и для специалистов междисциплинарных направлений, что обогащает опыт каждого путем синтеза достижений его коллег.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. 318 с.
2. Макгрегор У.: «Медиа — ключевой помощник современного художника»: правила жизни главного хореографа современности // Colta.

Студ_альманах_2016.indd 63 13.07.2016 15:44:21

URL: http://www.colta.ru/articles/theatre/2247 (дата обращения: 30.03.2016 год).
3. Маслоу В. А. «Введение в когнитивную лингвистику» // Сайт Курдюмова С. П. URL: http://spkurdyumov.ru/networks/vvedenie-v-kognitivnuyu-lingvistiku (дата обращения: 30.03.2016 год).
4. Биометрическая идентификация в масштабах компании // Fan-5.ru. URL: http://fan-5.ru/entry/work-93781.php (дата обращения: 29.03.2016 год).
5. Хакимова Е. Р. Концепция креативного кластера в теории диффузий инноваций // Экономика и управление в XXI веке: тенденции развития. Вып.9. Новосибирск, 2013. С. 76–80.
6. Хокинс Дж. Креативная экономика. М: Классика-XXI, 2011. 253 с.
7. Сайт: Here East. URL: http://hereeast.com (дата обращения: 27.03.2016 год).

Леонтьева А. А.
Научный руководитель: *Ирхен И. И.*

ДОМОВЫЕ ЦЕРКВИ В УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

В отечественной культурологии сложился устоявшийся взгляд на отдельные формы культуры в виде науки, религии, искусства и т. д. Между тем, в современных культурных практиках можно наблюдать их слияние в едином образовательном пространстве. Речь идет о функционировании домовых церквей в учебных заведениях.

В последнюю четверть века в Санкт-Петербурге активно возрождаются домовые церкви в средних и высших учебных заведениях. Это востребует изучение имеющихся социокультурных проблем, оценку состояния внешнего и внутреннего убранства современных домовых храмов в контексте архитектурной практики северной столицы.

Домовая церковь — это освященное помещение, которое расположено в жилище частного лица или учреждения, иногда может быть отдельной постройкой. Она обязательно должна иметь собственный антиминс для совершения богослужения [1; 2].

Известно, что сущность Церкви заключается в спасении людей, поэтому к ее основным функциям можно отнести общественное и социальное служение [3]. Однако домовая церковь функционально отличается от соборных, приходских или монастырских храмов. Ее предназначение иное — участие в богослужении обучающихся или пребывающихся в конкретных помещениях: больницах, домах престарелых, детских домах и приютах, а также в учебных заведениях, в помещениях частных обществ религиозного назначения. Открытость или закрытость домовой церкви для «посторонних» обусловливается режимом конкретного учреждения.

Обращение к истории домовых церквей показывает, что их наличие было достаточно частым явлением в боярских домах в допетровские времена [3; 4; 5]. Так, в XVIII столетии позволялось строительство домовой церкви в случаи тяжелой болезни владельца дома. Частные домовые храмы в XIX–XX веках встречались несколько реже. Одновременно возрастало число домовых храмов в больницах, тюрьмах, учебных заведениях.

Студ_альманах_2016.indd 65 13.07.2016 15:44:22

Проведенный анализ функционирования домовых церквей обнаруживает факт первого открытия Церкви св. Иоанна Предтече и Мальтийской капеллы св. Иоанна Крестителя в Суворовском военном училище (1801) [4]. До этого здесь находился Воронцовский дворец, построенный архитектором Ф. Б. Растрелли (1757). Оказавшийся затратным для графа Воронцова прекрасный барочный дворец вынужденно был уступлен государственной казне. Провозглашение российского императора Павла I Великим магистром Мальтийского ордена повлекло к передаче здания мальтийским рыцарям (1798). Это обусловило необходимость строительства католической и православной церквей.

В 1918 г. в силу сложившихся исторических условий домовые церкви при учебных заведениях были упразднены. В таком формате Россия просуществовала до 1990-х гг. С 1990-х гг. и по сей день можно наблюдать повсеместное возрождение исторической традиции существования домовых храмов в учебных заведениях, ибо преемственность есть одно из условий развития российской системы образования. К тому же, домовые церкви напрямую сопрягаются с вектором воспитания нравственной атмосферы в вузах, с формированием у молодежи ценностей и последующим пребыванием в согласии с ними. Все вышесказанное определяет интерес к исследованию современного опыта домовых храмов в учебных заведениях Санкт-Петербурга.

Нами предпринята попытка изучить особенности функционирования шести домовых православных храмов и одной католической капеллы с помощью методов анализа и синтеза, непосредственного включенного наблюдения. Предметом анализа стали: Церковь св. Иоанна Предтече и Мальтийская Капелла св. Иоанна Крестителя в Суворовском военном училище, Церковь Покрова Божией Матери при Политехническом университете Петра Великого, Храма св. ап. Петра и Павла в РГПУ им. Герцена, Церковь св. ап. Петра и Павла при Государственной медицинской Академии им. Мечникова, Храм св. великомученицы Екатерины в Академии Художеств и Церковь Святой Живоначальной Троицы в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Кратко охарактеризуем посещенные нами домовые храмы в учебных заведениях всех трех типов: технического, гуманитарного и художественного профиля.

Храм св. Иоанна Предтече в Суворовском военном училище размещен на втором этаже главного здания. Его убранство восхищает

своей красотой и просторностью площадей, несмотря на принадлежность к домовой церкви. При входе в храм очевидно явное преобладание синего цвета, в котором выполнены искусственные мраморные колонны и некоторые элементы в иконостасе. В золотом цвете исполнены капители, элементы в иконостасе и лепной карниз. С двух сторон располагаются доски из черного мрамора с именами павших воспитанников Пажеского корпуса [4]. Клирос отделен от церкви двумя бежевыми колоннами, перекрытыми балкой с лепным Распятием над ними. По бокам стен — барельеф, над ними крест, украшенный двумя амурами, всего таких шесть. На окнах — отреставрированные витражи. Стоит отметить, что очень высокий свод придает церкви особую торжественность.

Домовая церковь св. ап. Петра и Павла при Государственной медицинской Академии им. Мечникова несколько иная. На фоне территории академии, поражающей своей масштабностью и облагороженностью, церковь напоминает издалека кукольный домик. Храм представляет собой базилику прямоугольной формы. Под сложным восьмигранным шпилем с золоченой луковкой увенчанной крестом находится звонница. Сама церковь исполнена в духе петровского барокко, доказательством тому — яркий малиновый цвет в сочетании с белым и окна овальной формы. Внутреннее убранство церкви выполнено в спокойных, нейтральных тонах и наполнено различными фресками, иконостас выполнен под дерево.

Для учебных заведений художественного профиля уже сам факт наличия домовой церкви оказывается знаковым. Высокая духовность художественного образования, которая выливается в необходимость смысложизненного поиска, служения общему благу, в духовное восхождение к познанию мира и себя через искусство, имманентно присуща российской культуре [6, с. 233]. Поэтому интеграция культовых объектов в институцию художественного образования призвана усилить духовность в единстве ее религиозного и светского начала, сформировать целостную творческую личность.

Из домовых церквей в художественных вузах мы сосредоточимся на храме Святой Живоначальной Троицы в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. В настоящее время церковь располагается на третьем этаже, а не на пятом, поскольку прежнее помещение отдано под аудиторию музыки с хорошей акустикой. И хотя это не самое благоприятное место для храма, но местонахождение последнего вне сомнения украсит любое помещение. Пройдя практически через

Студ_альманах_2016.indd 67 13.07.2016 15:44:22

всю Академию, сначала мы увидим кабинет истории христианской культуры и лишь затем окажемся в храме.

Внутреннее убранство церкви выполнено в спокойных оттенках: желтый цвет стен, светлый паркет и алтарь. Желтый цвет — это одновременно цвет и свет, который наиболее близок по спектру к золотому, занимающему в иерархии цветов первое место [7]. Позолотой украшены два ангела и крест, расположенные на самом верху иконостаса. Перед иконостасом спускается позолоченное паникадило на двадцать четыре свечи. Кроме того, иконы помещены в золотые киоты. При входе в Троицкий храм на стене весит рамка, в которой написаны начальные правила для студентов, датируемые 1887 г. Иконописи, которые висели в алтарной части — это Архангел Гавриил и Михаил, сейчас расположены в притворе.

Академический храм богат иконами почитаемого на Руси святителя Николая чудотворца, которых насчитывается четыре. Гордостью этой церкви можно считать икону Николая чудотворца в полный рост на левой части стены от алтаря. Имеются в собрании храма и образы Веры, Надежды, Любви и их матери Софии, Иакова постника, преподобного Сергия Радонежского.

Изначально восстановленный иконостас в новом помещении был хрестоматийный. Однако по архивным фотографиям его удалось восстановить. Нынешний храм не такой просторный, как раньше и вмещает не более 30 человек. Его посещать могут только обучающиеся и преподаватели Академии. Литургия служится довольно редко, тем не менее духовные беседы с о. Андреем проводятся каждый понедельник. Общий молебен совершается к началу учебного года. В Великую субботу здесь вместе с обучающимися освящают куличи и яйца, а общая пасхальная трапеза уже стала традицией [7].

Таким образом, выявлено, что пик открытия домовых церквей в учебных заведениях приходится на первую треть XIX века. Их ликвидация началась с 1918 г. При этом дольше других (до 1923 г.) «продержались» домовые храмы в Академии Художеств (Церковь св. великомученицы Екатерины) и РГПУ им. А. И. Герцена (Церковь св. ап. Петра и Павла). Возрождение домовых церквей, начавшееся в 1991 г. с Храма св. великомученицы Екатерины в Академии Художеств, продолжается на протяжении последующего десятилетия. Внешний облик современных домовых церквей в учебных заведениях незначительно отличается от обычной приходской церкви, а во внутреннем

Студ_альманах_2016.indd 68 13.07.2016 15:44:22

убранстве также имеется антиминс, алтарь, иконостас. Однако можно обнаружить и некоторые отличия.

Во-первых, назначение домовой церкви обусловливается ее местонахождением. В учебных заведениях она предназначена прежде всего для обучающихся и преподавателей, которые привлекаются для участия в церковной жизни и проведения совместных служб.

Во-вторых, домовые церкви в учебных заведениях имеют свою специфику и каноны. Как правило, они строятся на территории вуза, встраиваются в здание или вписываются в их структуру. Проектирование внутреннего пространства ведется с учетом особенностей учебного заведения. Церкви, встроенные в основное здание размещаются, как правило, на верхних этажах или таким образом, чтобы над алтарем не было помещений иного назначения.

В-третьих, домовым храмам присуще небольшое внутреннее пространство с минимальным количеством подсобных помещений.

В-четвертых, домовые церкви имеют закрытый характер, который обусловливает тип учебного заведения. Здесь практикуется не оплата поданных записок и свечей, а пожертвование. Имеются свои, особо чтимые святыни, к которым обучающиеся обращаются с молитвой. К примеру, образ Божией Матери «Неупиваемая Чаша» и Богоматерь «Державная» (в Церкви Покрова Божией Матери при Политехническом университете Петра Великого), св. мученица Татиана (в Церкви Святой Живоначальной Троицы в Академии Русского балета).

В-пятых, домовые храмы в большинстве случаев не имеют собственных священнослужителей и их приписывают (определяют) к крупной ближайшей церкви. В связи с этим богослужения могут проводиться достаточно редко.

На сегодняшний день Санкт-Петербург держит пальму первенства среди российских городов по количеству домовых церквей в учебных заведениях. Историческая принадлежность этих домовых храмов к разным конфессиям (католичество, православие) сохраняется в современных реалиях. Возрождение внутреннего убранства церквей носит вкусовой характер и отражено по-разному, но имеется единичный опыт восстановления убранств на основе архивных сведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Домовая церковь // Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. Т. 15. URL: http://www.pravenc.ru/text/178896.html (дата обращения 10.12.2015).

Студ_альманах_2016.indd 69 13.07.2016 15:44:22

2. Домовая церковь // Российский гуманитарный энциклопедический словарь / гл. ред. П. А. Клубков. М.; СПб.: Владос, 2002. Т. 1. URL: http://humanities_dictionary.academic.ru/7126/ (дата обращения 10.12.2015).
3. Голубинский Е. Е. История русской церкви. М.: Университетская типография, 1900. 484 с.
4. Антонова В. В., Кобак А. В. Святыни Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия в трех томах. Т. 2. СПб.: Изд-во Чернышева, 1996. 328 с.
5. Пивоварова Н. В. К истории петербургских домовых церквей XVIII века // Университетский научный журнал. 2015. № 11. С. 13–19.
6. Ирхен И. И. Контекстуальный анализ взаимосвязи художественного образования и духовности современного российского общества // Вестник Бурятского государственного университета. Серия: Философия, социология, политология, культурология. 2010. № 14. С. 231–235.
7. Фомкин А. В. Два века «театральной церкви». СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2003. 264 с.

Мастепанова Д. А.
Научный руководитель: *Потолокова М. О.*

ОБЩЕСТВЕННОЕ МНЕНИЕ: ПРИНЦИПЫ, ФУНКЦИИ, МЕТОДЫ ОЦЕНКИ

Общественное мнение — важнейшие механизм социального взаимодействия людей, поскольку функционирование любой социальной группы невозможно без выработки общих представлений и суждений об общих делах, без коллективных оценок событий, без определения путей решения актуальных проблем. Под мнением сегодня понимается широкий спектр понятий [1]:

1) установки разума, принимающего некоторое утверждение за истинное; утверждение, которое принимает или отвергает разум;

2) точка зрения, интеллектуальная позиция, идея или совокупность идей по отношению к определенной области реальности;

3) ценностное суждение или их совокупность, выносимая о каком-либо объекте.

Здесь необходимо подчеркнуть, что сложность и неоднозначность трактовок понятия общественного мнения определяется междисциплинарным характером интереса к нему, что, в свою очередь, связано с многоаспектностью данного феномена.

В наиболее общем виде общественное мнение можно понимать, как совокупность индивидуальных мнений, отношений и даже верований одной группы людей.

Также необходимо понимать, что общественное мнение — это показатель эффективности деятельности той или иной организации, который играет важную роль в дальнейшем формировании концепции и развитии этой организации.

Главным элементом структуры общественного мнения можно назвать социальные оценки. Другими элементами, которые опираются на оценки, являются теоретические и практические знания, а также чувства и эмоции. Важную роль в формировании общественного мнения играют социальные установки и воля. Следовательно, можно выделить специфические характеристики, присущие общественному мнению [2, с. 28]:

1) интенсивность (определенное постоянство и настойчивость в определении проблем);

Студ_альманах_2016.indd 71 13.07.2016 15:44:22

2) конкретность, что определяется четкостью ситуации или объекта общественного мнения;

3) направленность, может быть позитивным, негативным или индифферентным;

4) публичность, что выражается в доведении мнения до сведения общественности; оно возникает внутри группы людей, общающихся друг с другом, вместе согласовывающих суть проблемы, ее вероятные социальные последствия и обдумывающих, какие меры необходимо предпринять;

5) многомерность, что дает возможность выражаться в типах массовых настроений, оценках, стереотипах, установках;

6) определенность и способность сохраняться на протяжении некоторого отрезка времени, что и дает возможность фиксировать его в качестве общественного феномена.

С общеметодологических позиций выделяются следующие подходы к изучению общественного мнения:

1. Гносеологический подход — характеризует отражательную природу общественного мнения, его место в структуре общественного сознания. Общественное мнение в рамках этого подхода понимается как совокупность оценочных суждений и определяемых ими действий всех социальных субъектов по поводу объектов, затрагивающих их интерес.

2. Социологический подход — характеризует социальную обусловленность, роль и функции общественного мнения, которое понимается здесь как процесс совместной оценочной и вытекающей из нее практической деятельности. Общественное мнение — это специфический социальный институт, выполняющий особые функции в обществе.

3. Онтологический подход — характеризует способы бытия общественного мнения. В рамках такого подхода оно может существовать как общее в совокупности индивидуальных оценок, в совокупности действий и в институциональной форме.

4. Психологический подход — рассматривает его как массовое явление групповой психологии, психического состояния масс, как социально — психологическое коммуникативное явление [3]. Этот подход предполагает при исследованиях акцентировать внимание на психологии масс, их социальных чувствах, переживаниях, настроениях.

5. Этический подход — характеризует его как проявление определенной специфической морали и норм нравственности общества. В рамках этого подхода общественное мнение рассматривается как

Студ_альманах_2016.indd 72 13.07.2016 15:44:22

моральное учреждение, организованная коллективная оценка поступков людей, их нравов, мыслей, чувств, обычаев, привычек, признания одних из них и осуждения других; как критерий приближения общественных отношений к гуманистической идеальной модели.

6. Реляционистский подход — рассматривает общественное мнение как конкретное (оценочное) отношение индивидов, социальных групп, социальных общностей (объектов) к фактам, событиям, явлениям общественной жизни, а через них к носителям (субъектам). По мнению Бориса Грушина, «общественное мнение — состояние массового сознания, заключающее в себе отношение (скрытое или явное) различных людей к событиям и фактам социальной действительности» [4, с. 205]. Александр Уледов определяет его «...как оценочное суждение больших общностей людей по общезначимым вопросам социальной жизни, затрагивающим их общие интересы» [5]. В этом случае общественное мнение выступает как взаимодействие его объекта и субъекта, при котором объект с помощью оценочного суждения (мнения) влияет на субъект.

7. Юридический подход — в качестве наиболее дискуссионного выдвигает вопрос о бессубъектности общественного мнения и рассматривает его как продукт совместной деятельности высших слоев общества и элит в его формировании.

В нашем исследовании мы остановимся на социологическом подходе. Социологическое исследование общественного мнения представляет собой исследование отношения больших социальных групп к актуальным проблемам действительности с помощью социологических методов.

В настоящее время самым распространенным и широко используемым методом в политологических, журналистских, экономических, маркетинговых, демографических и иных исследованиях является метод опроса. **Опросы** позволяют мысленно моделировать любые необходимые экспериментатору ситуации для того, чтобы выявить устойчивость склонностей, оценок социальных явлений, феноменов и состояний общественного, группового и индивидуального сознания. При помощи этого метода можно получить информацию о событиях прошлого и намерениях будущего. Опросы — это незаменимый прием получения информации о субъективном мире людей, их склонностях, мотивах деятельности, мнениях [6, с. 280].

Выделяется два основных направления в использовании метода опроса [7, с. 81–82]. В первом случае предметом социологического

Студ_альманах_2016.indd 73 13.07.2016 15:44:22

исследования является само общественное мнение. Стратегию такого исследования определяет необходимость выявления социальных позиций больших групп людей относительно небольшого круга вопросов, имеющих общественную значимость. Во втором случае предметом социологического исследования является в широком смысле субъективный мир человека как члена той или иной большой группы. Здесь исследуются независимые переменные, а именно — пол, возраст, образование, социальное положение, доход и т. д.

Опросные методы подразделяются на устные (интервью) и письменные (анкетные вопросы). Кроме того, различают очные и заочные опросы (почтовые, телефонные, по электронной почте), экспертные и массовые, выборочные и сплошные, опросы по месту работы, жительства, в магазине, на улице и т. д. Для каждого их этих опросных методов характерен контакт с респондентом.

Одним из самых распространенных методов сбора информации при изучении общественного мнения является **анкетный опрос**. Под анкетой понимается опросный лист, самостоятельно заполняемый опрашиваемым по указанном в нем правилам. Анкетный опрос предполагает жестко фиксированный порядок, содержание и форму вопросов. Анкетные опросы широко применяются для получения информации о фактическом положении вещей в изучаемой области, их оценке, о мнениях, интересах и мотивах деятельности респондентов, которую потом обрабатывают с помощью статистики. Чаще всего анкеты используют в тех случаях, когда необходимо опросить большое число респондентов за относительно короткое время или, когда респонденты должны тщательно продумать свои ответы. Большим преимуществом анкетного опроса является низкая стоимость его проведения. Однако, часть сведений, сообщая в анкетах, намеренно или невольно искажается опрашиваемыми, причем искажения носят систематический характер.

В анкетном **опросе по почте** респондент сам заполняет анкету. Респондент имеет возможность заполнить анкету в удобное время, на него не влияет личность исследователя, а выборка может представлять даже самые отдаленные районы страны. Но существует проблема возврата заполненных анкет, смещение выборки в сторону людей старшего возраста при пользовании почтовым способом, и в сторону младшего — при использовании электронной рассылки анкет, отсутствия гарантии заполнения опросника именно респондентом (а, например, не членом его семьи).

Студ_альманах_2016.indd 74 13.07.2016 15:44:22

Что касается **опросов, проводимых через Интернет**, то существуют ограничения на диапазон исследований. Например, можно провести анализ пожеланий покупателя относительно ассортимента интернет-магазина, предпочтений интернет-аудитории при переходе по ссылкам баннерной рекламы, потребительских оценок при выводе торговой марки на рынок и т. п. Однако, такая выборка практически никогда не будет репрезентативна в отношении общественного мнения и почти всегда будет смещена.

Следующим, широко используемым методом исследования, является интервью. **Интервью** — это целенаправленная беседа, предполагающая прямой контакт интервьюера с респондентом, причем запись ответов производится либо интервьюером, либо механически на аудиоустройство. Интервью представляет собой форму очного проведения опроса, целью которого является получение ответов на вопросы, предусмотренные программой исследования. В отличие от журналистского интервью, которое часто носит неформальный характер, интервью как социологический метод опирается на твердо разработанную схему или программу. Оно может длиться от 10 минут до нескольких часов.

По способу организации принято различать индивидуальные и групповые интервью.

В отечественной социологии принята классификация **индивидуальных интервью**, предложенная Владимиром Ядовым [8, с. 229–231]. По содержанию беседы он различает так называемые документальные интервью (изучение событий прошлого, уточнение фактов) и интервью мнений (выявление оценок, взглядов, суждений); особо выделяются интервью со специалистами-экспертами (причем организация и процедура их проведения существенно отличаются от обычной системы опроса).

Групповое интервью — это планируемая беседа, в процессе которой исследователь стремится вызвать дискуссию в группе.

Фокусированные интервью применяются в опросах общественного мнения гораздо чаще. Как правило, в них четко сформулирован лишь исходный вопрос, а главная задача видится в сосредоточении внимания респондентов на обсуждении того варианта проблемы, который представляется им самим важным. Наиболее распространенным типом такого интервью является интервью, где исследователь лишь следит за ситуацией и гарантирует всем участникам право свободного выступления. Взаимодействие между респондентами часто

Студ_альманах_2016.indd 75 13.07.2016 15:44:22

ведет к возникновению спонтанных и эмоциональных высказываний по поводу обсуждаемой темы. В современных интервью число интервьюированных обычно ограничивается 15, однако весьма распространена практика проведения и так называемых мини-фокус-групп — числом 5–6 участников. Такое число респондентов позволяет благополучно сочетать время и ресурсы и избежать возможных повторов ответов.

Также стоит уделить внимание такому способу сбора информации в исследовании общественного мнения как **анализ документов**. Это совокупность методических приемов и процедур, применяемых для извлечения из документальных источников информации в целях изучения социальных процессов и явлений, для решения определенных исследовательских задач. И наиболее распространённым методом анализа документов является **контент-анализ** — перевод в количественные показатели массовой информации с последующей статистической ее обработкой. Объектом контент-анализа могут стать содержание газет, телевизионных программ, различные выступления, реклама, записки, кинофильмы, песни, книги и т. д. Этот метод отличается большой строгостью и систематичностью, а также использованием математических подсчетов. В исследованиях общественного мнения используют контент-анализ прессы, теле- и радиопрограмм, интернет-контента, записей выступлений.

Сущность метода заключается в подсчете того, как представлены в некоторых материалах интересующие исследователя смысловые единицы, выделение которых является первым и наиболее сложным этапом проведения контент-анализа.

Хотелось бы отметить, что подобного рода исследования могут проходить по двум траекториям. Первая это классическая регулятивная траектория, когда с определенной периодичностью происходят попытки выявить общественное мнение, например, раз в месяц или раз в год. А вторая траектория — это траектория, когда исследователи пытаются выявить изменение общественного мнения по результатам какого-либо события.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что мониторинг общественного мнения должен быть не разовым мероприятием, как это происходит сейчас во многих организациях, в том числе и учреждениях культуры, а должен проводится регулярно на постоянной основе. Это должно проводится прежде всего для исследования предпочтений потенциальной аудитории и для улучшения качества работы, исходя из мнения нынешних потребителей.

Студ_альманах_2016.indd 76 13.07.2016 15:44:22

ЛИТЕРАТУРА

1. Епархина О. В. Социология общественного мнения: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования. М.: Издательский центр «Академия», 2013. С. 6.
2. Ганчев Д. Изучение и формирование общественного мнения. М.: Мысль, 1983. С. 28.
3. Парыгин Б. Д. Социальная психология. проблемы методологии, истории и теории. СПб.: ИГУП, 1999. С. 164.
4. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. Философский энциклопедический словарь. М.: Сов. Энциклопедия, 1983. С. 205.
5. Уледов А. К. Общественное мнение советского общества. М., 1963. С. 51.
6. Ядов В. А. Стратегия социологического исследования. М.: Академкнига, Добросвет, 2003. С. 280.
7. Сикевич З. В. Социологическое исследование: практическое руководство. СПб., 2005. С. 81–82.
8. Ядов В. А. Стратегия социологического исследования. М.: Академкнига, Добросвет, 2003. С. 229–231.

Морозова Ю. А.
Научный руководитель: *Шекалов В. А.*

НИКОЛАЙ КАРЛОВИЧ МЕТНЕР — ПИАНИСТ

Николай Карлович Метнер — выдающий русский композитор, пианист и педагог. Он занимает видное место в истории русской музыки первой половины XX века, но, к сожалению, и сегодня находится в тени А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова, как находился в течение всей своей творческой жизни. Все трое — гениальные композиторы и великие пианисты, воспитанники Московской консерватории, ярко заявившие о себе еще в студенческие годы.

Николай Карлович был одним из последних композиторов-романтиков. Несмотря на революционные изменения музыкального языка в XX веке, он сохранял свой собственный индивидуальный стиль, нетипичный для этого времени. Больше всего в его искусстве заметно влияние немецких романтиков — Шумана и Мендельсона, отчасти русских композиторов — Глазунова и Танеева; чувствуется и новаторское начало, характерное для многих его современников, но оно проявляется по-иному.

Метнеровский тип высказывания — повествовательность. Но мысль не находится на поверхности. Содержание очень значительно, всегда ощутим не только «второй план», но и еще более глубокий, «третий». Такая музыка лишена развлекательности, очень требовательна как к исполнителю, так и к слушателям.

Метнер был также выдающимся пианистом. Фортепианное искусство в России к началу XX века достигло очень высокого уровня. Сохранялась и традиция совмещать исполнительскую деятельность с композиторской (Рахманинов, Скрябин, Метнер, Прокофьев, Шостакович). Общность устремлений автора и интерпретатора придавало особую значимость произведениям. Облик Метнера-пианиста был в большей степени связан с особенностями его творчества, две линии тесно переплетались.

Широкого признания, достойного его исполнительского искусства, Метнер, к сожалению, не получил, так как не очень много выступал, предпочитая отдавать все время композиции. Но когда он все же выходил на эстраду, его прекрасно принимали, особенно

Студ_альманах_2016.indd 78 13.07.2016 15:44:22

в России. И в сердцах тех, кто его принимал, любовь к нему оставалась на очень долгие годы.

Николай Карлович Метнер родился в Москве 5 января 1880 года. Со стороны его матери, Александры Карловны, урожденной Гедике, насчитывается несколько поколений музыкантов, да и сама она была одарена музыкально, страстно любила музыку, и именно она первая оказала влияние на музыкальную судьбу своего сына.

В 1892 году Метнер поступил в консерваторию в класс Александра Ивановича Галли (1853–1915), а в 1894 году перешел в класс Павла Августовича Пабста (1854–1897). Это были трудные годы, но для Николая Карловича счастливые. Пабст, ученик Листа, был пианистом-виртуозом, талантливым композитором, выдающимся педагогом (среди его учеников — К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, А. Ф. Гедике). С его внезапной смертью занятия оборвались, и последние три года в консерватории Николай Карлович учился у В. И. Сафонова — директора Московской консерватории, талантливого дирижера и пианиста.

В 1900 году Николай Карлович окончил консерваторию с Малой золотой медалью (Большая золотая медаль присуждалась только окончившим по двум специальностям, одна из которых обязательно композиция). Сам Сафонов заявил, что Метнеру нужно было бы дать за его игру Бриллиантовую медаль, если бы таковые существовали. Выступление Метнера на открытом консерваторском ученическом вечере произвело большое впечатление и на Иосифа Гофмана, знаменитого пианиста, который восхитился не только игрой, но и огромной выдержкой, волевой собранностью юного артиста, исполнившего «Исламея» Балакирева. Николай Карлович успешно участвовал в Третьем Рубинштейновском конкурсе. Сафонов прочил своему ученику блестящую пианистическую карьеру, но Николай Карлович предпочитал отдавать больше времени занятиям по композиции. Его любовь к сочинительству приняла очень серьезную форму, и многие музыканты стали его в этом поддерживать.

В 1921 году Николай Карлович вместе с женой уехал за границу. Он давал концерты в Польше, Германии, Америке, Англии и других странах. В 1927 году Метнер приезжал на родину, где состоялось несколько его концертов.

Выступая, он уже с первых нот приковывал к себе внимание. Н. И. Сизов рассказывает о впечатлении, производимом Николаем Карловичем на сцене: «Он садился за рояль и, заняв удобную для себя

Студ_альманах_2016.indd 79 13.07.2016 15:44:22

позицию — несколько удаленную от инструмента, был готов вот-вот начать. Первые же звуки приковывали внимание слушателей настолько прочно, что им уже не приходилось стараться быть сосредоточенными. Своей стремительностью он уже ведет вас за собой безотрывно. Пустых мест в игре нет. Формальных мест тоже нет. Все изнутри, все наполнено его творческой волей — неутомимой, неумолимой. Вас несет большая волевая волна, большое исполнительское дыхание. Игра Николая Карловича своей выразительностью и богатством красок, мягкостью прикосновения к инструменту, не мешавшей ему достигать и большой мощи, всегда представлялась мне близкой к оркестровым звучаниям» [1, с. 121].

В зрелые годы в игре Николая Карловича царило мудрое спокойствие, оно сглаживало его темперамент, приводило в равновесие душевные и физические силы. Слушатели забывали про инструмент, про совершенство «техники» исполнителя. Оставалось только музыка. Даже личность исполнителя растворялась в создаваемых им музыкальных образах.

«Совершенно особый мир глубоких чувств и мыслей, лирика теплая и искренняя, но всегда сдержанная и мужественная, горячий темперамент, подчиненный волевому началу, — все это полностью захватывало слушателя», — рассказывает М. А. Гурвич [1, с. 125].

К концертам он всегда готовился очень тщательно, прорабатывал программу, отрабатывал мельчайшие подробности. Он жил музыкой, которую ему предстояло исполнить. Метнер был абсолютно против частых выступлений, по его мнению, выучить пьесу — означает не думать о движениях, иметь полную свободу, отдаваться лишь художественному содержанию данного сочинения. Он сказал как-то, что не стал бы на эстраде играть произведений, над которыми не поработал бы в течение десяти лет!

Его игра отличалась непогрешимой чистотой и предельным мастерством. Звук его был разнообразным и красочным, «обладал очень широким диапазоном — от большой силы и наполненности, никогда не переходящих в резкость, до тончайших оттенков прозрачного pianissimo», — говорит М. А. Гурвич [1, с. 125].

Ритм Метнер особенно остро чувствовал. Вся звуковая ткань была насыщена гибким, живым ритмом. Он был свободным, плавным, в нем не чувствовалось суетливости. В записках Николай Карлович Метнер о работе пианиста и композитора говорит о работе над ритмом: «Долой метроном-градусник. Он некомпетентен в художествен-

ном движении. Всегда начинать с определения темпа пьесы и характера ее движения <...> Начинать работу с пьес в настоящем темпе! Учить преимущественно в темпе, ибо только тогда намечаются и трудности, и способы их преодоления» [2, с. 17].

Основу концертного репертуара Метнера составляли его собственные сочинения. Он мог раскрыть перед слушателями сущность, дух своей музыки как никто другой. Он замечательно интерпретировал все свои сочинения, каждый раз воссоздавая перед слушателями свои творческие замыслы, осуществленные в Сказках, сонатах, концертах.

Трактовка произведений других композиторов тоже производила очень сильное впечатление. Исполнение Метнера обладало индивидуальностью, яркостью, так что порой его интерпретация казалась единственно верной.

Трактовка произведений композиторов-классиков была творческой. Он не ставил суровые рамки правил, его исполнение было живым, свежим, искренним.

В программах Метнера не находилось места для малосодержательных, бравурных пьес. Он исполнял те сочинения, которые отвечали его художественным склонностям.

Круг исполнительских интересов у Николая Карловича был широк. Особенно затрагивали его выступления с бетховенским репертуаром. Метнер преклонялся перед Бетховеном, часто называл «его величеством».

Также он много играл произведений старинных композиторов, Шуберта, Шопена, Чайковского, Рахманинова, Брамса, Листа и других.

В исполнении сочинений Рамо, Моцарта и Скарлатти, произведения которого он особенно любил, Метнер отражал ту чистоту, свежесть, целомудренность, которую он чувствовал в их произведениях.

Очень ярки были выступления Метнера в шумановском репертуаре (Соната fis-moll, «Карнавал», Интермеццо ор. 4, «Симфонические этюды», Токката). У Шумана его привлекали ритмическое и полифоническое богатство, неисчерпаемость фантазии. В его интерпретациях сочинений Шумана ощущался подлинный романтический дух музыки: широкое мелодическое дыхание, теплота и душевность, красота звука, то трепетный, то волевой ритм.

В музыке Шопена он тяготел к сочинениям драматического плана. Такие произведения как Полонез fis-moll, Фантазия, Тарантелла, мазурки и многие другие были близки исполнительскому искусству

Студ_альманах_2016.indd 81 13.07.2016 15:44:22

Метнера, в них проявлялись величавость, трагизм и вместе с тем танцевальность.

К сожалению, записей исполнения Метнера сохранилось немного. За исключением «Аппассионаты» Бетховена, это только собственные фортепианные сочинения (включая все три концерта), а также ансамблевые и вокальные, где он исполняет партию фортепиано.

Запись «Аппассионаты» сделана Метнером в Лондоне в 1946 году, в возрасте шестидесяти шести лет. Он исполняет эту сонату с максимальным пианистическим совершенством. Сравнивая его исполнение с записью Артура Шнабеля, сделанную также в Лондоне в 1933 году, можно отметить разницу в подходах. Несмотря на то, что исполнительское икусство Шнабеля обычно противопоставляется романтическому, в его исполнении сонаты много типичных романтических черт. Шнабель часто использует свободное rubato, вольно обращается с длительностями и общим темпом. Он играет волнообразно, то ускоряя, то замедляя темп. В целом ритм в быстрых частях звучит шатко. Также он часто использует темповые контрасты, смешивая их с контрастами динамическими.

При достаточно близкой трактовке средней части, крайние части Метнер играет в более сдержанных темпах, чем Шнабель: так, первая часть в исполнении Шнабеля длится 8'54", в исполнении Метнера — 10'06"; в Финале Метнер также, в отличие от Шнабеля, строго придерживается указания Бетховена *Allegro ma non troppo* (*быстро, но не слишком*). При этом исполнение Метнера, начисто лишенное каких бы то ни было «романтических» преувеличений, исполнение мужественное, точное, волевое, на наш взгляд, выигрывает именно за счет суровой, мужественной простоты. Это абсолютно современное прочтение.

Свои произведения Метнер во многом играет лучше остальных, автор-исполнитель полностью растворяется в произведении. Как писал Ю. Энгель, «так может играть только художник-творец, пламенным дыханием вновь созидаемой жизни наполняющий каждую фразу, выливающуюся из-под его пальцев [цит. по: 3, с. 133]. Метнер не просто исполняет, он будто сам проживает историю и рассказывает ее нам. Он играет очень подробно, уделяет внимание каждой детали. Его исполнение очень образно и технично.

Хотя в консерватории Метнер проработал недолго, он был замечательным педагогом, горячо любимым. У него были также и частные ученики. И все они ценили каждое его высказывание.

Студ_альманах_2016.indd 82 13.07.2016 15:44:22

Николай Карлович большое значение придавал упражнениям (не считая упражнений в игре этюдов и пьес). Важным он считал упражнение в контрастах — мгновенно сменять ff на pp. Советовал тренироваться в быстроте темпа — начать играть в медленном темпе, а потом точнейшим образом переходить на более быстрый темп. Рекомендовал учиться постепенному усилению и ослаблению звука, например, в гаммах. Также он предлагал играть все сначала legatissimo, задерживая на клавиатуре все пальцы, и быстро переходить на staccatissimo, которому уделял огромное внимание. Он считал, что прием пальцевого staccato выковывает точность пальцевого движения, чеканит ритм.

Н. К. Метнер часто применял сам и рекомендовал ученикам применять в процессе занятий зеркало. Он считал, что исполнитель должен учиться и слушать себя как бы со стороны, и смотреть на себя со стороны. Он ставил перед собой зеркало, чтобы наблюдать за движениями своих рук и пальцев и тем самым отвлекался от клавиатуры, преодолевая боязнь перед ней. Николай Карлович говорил, что получает на некоторое время отдых, когда смотрит на руки в зеркало. Интересно, что в последние концерты в России, в 1927 году, Метнер играл все с закрытыми глазами. Он полностью погружался в музыку — растворялся в ней.

Николай Карлович ценил в учениках содержательность исполнения, умение раскрыть глубину произведения. Также он ценил художественную инициативу учащихся, был способен принять трактовку произведения, отличавшуюся от своей. Например, однажды своей ученице М. А. Гурвич, после исполнения ею Прелюдии и фуги Баха он сказал, что она играет это произведение совсем иначе, чем он себе представляет, но дальше они работали над произведением так, как видела его ученица. Метнер прислушивался к мнению учеников, помогал им раскрыть собственный взгляд на исполняемое. Среди его учеников были обладатели разных индивидуальностей — П. Васильев, А. Шацкес, Н. Штембер и др.

Влюбленность Метнера в искусство была безгранична, он весь без остатка был в музыке. Она была для него средством общения с людьми и, практически, самой жизнью. Не только композиторское, но и исполнительское искусство Николая Карловича Метнера по праву вошло в историю русского пианизма. Без наследия Метнера невозможно представить себе русскую фортепианную культуру.

Студ_альманах_2016.indd 83 13.07.2016 15:44:22

ЛИТЕРАТУРА

1. Н. К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы. Сост. З. А. Апетян. — М.: Советский композитор, 1981. —351 с.
2. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек. Сост. М. А. Гурвич, Л. Г. Лукомский; вступ. статья, коммент. П. И. Васильева. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1979. — 71 с.
3. Зетель И. Н. К. Метнер — пианист. Творчество. Исполнительство. Педагогика. — М.: Музыка, 1981. —232 с.

Нигматуллина А. Г.
Научный руководитель: *Ирхен И. И.*

«МУЧЕНИЧЕСТВО СВ. СЕБАСТЬЯНА» И «ДЕВА-ИЗБРАННИЦА»: РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ К. ДЕБЮССИ

16 мая 1911 архиепископ Парижа, кардинал Аммет в своем послании к католикам, опубликованном в прессе, запретил им присутствовать на сценическом представлении, названном «Мученичество св. Себастьяна», мистерии в пяти актах Габриеле д'Аннунцио. По его мнению, это представление было «оскорбительно для совести христиан». В пьесе «собираются изобразить на сцене и исказить в условиях самых неприличных историю одного из наших самых славных мучеников» [2, с. 195].

Авторы мистерии, писатель Габриеле д'Аннунцио и композитор Клод Дебюсси, публично утверждали, что основываясь на «неправильной информации» духовенство «опорочило произведение еще неизвестное» и клянутся «собственной совестью и совестью всех тех, кто знает «Мученичество св. Себастьяна», что это глубоко религиозное произведение является лирическим прославлением не только восхитительного борца Христова, но и всего героизма христианства» [2, с. 196].

Но как бы они не оправдывали свое творение, духовенство не сняло запрета. Хотя премьера мистерии и состоялась 22 мая в театре «Шатле», многие видные верующие деятели искусства не осмелились появиться на спектакле. Мистерия успеха не имела, пресса была критична. Выдержав 10 представлений, пьеса сошла с афиш.

Иного приема удостоилось музыкальное произведение, написанное ранее. 7 апреля 1893 года состоялась успешная премьера другого сочинения композитора с элементами религиозности, лирической поэмы «Дева-избранница», написанной на слова прерафаэлита Д. Г. Россетти во французском переводе. Это сочинение получило большое количество сочувственных откликов в прессе и выделило имя композитора из ряда других. Поэма вызвала интерес и за рубежом. Из Нью-Йорка пришло предложение устроить авторский концерт музыки Дебюсси, включавший кроме поэмы и другие сочинения композитора.

Студ_альманах_2016.indd 85 13.07.2016 15:44:22

В своем творчестве Дебюсси редко обращался к религиозной теме. Кантата «Блудный сын» (1884), лирическая поэма «Дева-избранница» (1888), романс «Les angelus» на слова Ле Руи (1891), отчасти вторая Баллада Вийона (1910), «Затонувший собор» (1910), мистерия «Мученичество св. Себастьяна» (1911) — вот те, немногочисленные сочинения, так или иначе затрагивающие религиозные образы. Чем старше становится композитор, тем больше он склоняется к фантастическому миру ундин, фей, фавнов и дельфийских танцовщиц.

Сам Дебюсси считал себя человеком неверующим. Вместо того, чтобы придерживаться традиционных католических взглядов, он воздвигает свою собственную, схожую с пантеизмом, веру. «Я создал себе религию из таинственных сил природы... Когда я гляжу на меняющееся небо, созерцая в течение долгих часов его великолепную, непрерывно обновляющуюся красоту, меня охватывает ни с чем не сравнимое волнение... И незаметно руки складываются сами в молитвенные жесты... Почувствовать, как величественны и потрясающи те зрелища, которые природа предлагает нам — призрачным и дрожащим прохожим, — вот что я называю «молиться»» [2, с. 191]. Но пантеистическое видение композитора смешивается с мифологией. Отсюда и появляются фантастические существа — символы природы. Свои благоговейные чувства перед природными силами он отражал в таких сочинениях, как «Море», «Ноктюрны», «Прелюдия к послеполуденному отдыху фавна», «Образы» и др.

Поэму «Дева-избранница» Дебюсси написал еще в 1888 году. Это был его 3 отчет в Академию, как лауреата Римской премии. В это время его терзают противоречивые чувства: с одной стороны, поездка в Рим тешила его самолюбие, как победителя Римской премии, с другой — трехлетнее пребывание в Риме пугало Клода и не приносило вдохновения.

В это время на виллу Медичи, где жили французские таланты, приезжает прославленный Лист, который, кстати, в своих ораториях тщетно стремился к «очищению» католической музыки. Ватикан не сочувствовал новшествам Листа. Впрочем, тогда церковь мало интересовала Дебюсси; он был весь во власти «религии» ощущений. Лист советует Дебюсси послушать музыку Палестрины и Орландо Лассо. Знакомство с музыкой Ренессанса Дебюсси в то время было одним из ярчайших впечатлений и дало материал для обновления его музыкального языка.

Студ_альманах_2016.indd 86 13.07.2016 15:44:22

В одном из своих писем Дебюсси признается: «В церкви, именуемой Анима, я слушал две мессы, одну Палестрины, другую Орландо ди Лассо... Именно в этой церкви дель Анима и надо слушать эту музыку, единственную духовную музыку, которую я принимаю. Музыка Гуно и компании кажется мне продуктом мистической истерии и зловещим фарсом». И далее утверждает, что у Палестрины и Лассо контрапункт «делается восхитительным, с неслыханной глубиной подчеркивающим чувство, выражаемое словами, и затем там иногда проскальзывают мелодические рисунки, кажущиеся узорами на очень старинных молитвенниках» [1, с. 21–22].

Дебюсси преклонялся перед григорианским пением, интересовался его ладами и интонациями, он с увлечением слушал произведения мастеров полифонии в исполнении столь многочисленных в Риме церковных капелл.

Впоследствии, уже 49-летний композитор в беседе с журналистом «Excelsior» Анри Малербом подтверждает, что его предпочтения с молодых лет не изменились. «Духовная музыка кончается для меня в XVI веке. Только одни тогдашние молодые и обаятельные души могли выражать свою бурную и бескорыстную горячность в чистых песнопениях, лишенных чего бы то ни было мирского» [2, с. 190].

В основе «Девы-избранницы» лежит поэма английского поэта, иллюстратора и художника прерафаэлита Данте Габриэля Россетти (1828–1882) «Небесная подруга» (англ. The blessed damozel). Композитор находит это стихотворение в переводе французского критика, переводчика Габриэля Сарацина (1853–1935) еще в Италии, читая журнал «Вагнеровское обозрение».

На написание стихотворения «Небесная подруга» поэт был отчасти вдохновлен стихотворением Эдгара По «Ворон», в котором тонко переданы страдания мужчины после смерти его возлюбленной. В «Деве-избраннице» основным действующим лицом является девушка, опирающаяся на золотой барьер неба. Она наблюдает за своим возлюбленным из рая и страдает, мечтая об их воссоединении. Как и у символистов, героиня Россетти внешне бездейственна, углублена в собственные грезы, однако внутренне исполнена напряженного драматизма. Дева ждет своего возлюбленного. Но он не пришел — дева-избранница плачет.

Характерной чертой поэмы Россетти является описательность, тщательная вырисовка деталей при общей мистической настроенности (например, «Глаза ее были глубже бездны тихих вечерних вод.

Три лилии было в руке ее и семь звезд в волосах». «Души, возносящиеся к богу, проходили мимо нее, подобно тонкому пламени»). «Дева-избранница» мало драматична. Она проникнута туманным, чуть мистическим романтизмом. Здесь отражается пристрастие поэта к символизму. Россетти четко прорисовывает религиозные символы (три лилии, белая роза — символы чистоты и невинности, также символы Девы Марии, голубь — символ Святого Духа, волшебное дерево — символ любви Бога и другие).

Таким образом, в основе произведения лежит томно-чувственный и неопределенно символический текст. Россетти не касается традиционных тем христианства. В поэме главной темой становится бессмертная любовь, описанная в ареоле католицизма и сюжет, в основе своем чисто поэтический, не имеющий ничего общего с каноническими темами христианской религии.

Если в поэме «Дева-избранница» главный персонаж абстрактен, то другая картина предстает в мистерии, где главным героем авторы выбирают образ известного мученика, христианского святого Себастьяна (III век). В основу сюжета легла легенда о военачальнике лучников, подвергшемся пыткам и казни за отступничество от язычества и принятие христианства. Первое житие о святом появилось еще в V веке. Тайна его отступничества была раскрыта, когда были пойманы друзья и соратники Себастьяна, братья Марк и Маркеллин. Император Диоклетиан приказал лучникам, которые служили под командованием Себастьяна, убить мученика. Но Себастьян выживает и окрепнув, несмотря на уговоры бежать, вновь является ко двору, чтобы доказать твердость своих убеждений. На этот раз император приказал убить Себастьяна камнями и сбросить в сточную канаву.

Автором текста мистерии на французском языке стал итальянский писатель и поэт Габриеле д'Аннунцио (1863–1938). В своей пьесе, содержащей более 3930 стихов, автор проявил превосходное знание французского языка. Его пьеса была написана в традициях французской средневековой мистерии. Стиль письма д'Аннунцио индивидуален и ярок, он испытывает влияние натурализма, символизма и других модернистских течений начала XX века. Драматургу были «присущи импрессионистическое мастерство улавливания оттенков жизни, природы и переменчивости человеческих чувств, колористичность, пластика и внутренняя напряженность образа, безупречное владение арсеналом поэтической метрики. Художественная чуткость к новому в жизни и в искусстве привела писателя к неожиданному открытию

Студ_альманах_2016.indd 88 13.07.2016 15:44:22

ультрасовременного героя в... итальянской духовной среде» [6, с. 151]. В образе святого Себастьяна, безусловно, отразилась увлеченность д'Аннунцио ницшеанской идеей сверхчеловека «... волевого и активного аристократа "духа и породы", предназначение которого — возродить... измельчавшую, омещанившуюся Италию, увлечь народ эстетическим идеалом величия "третьего Рима"» [6, с. 152].

Образ этого святого и ранее использовался в светском искусстве, он был популярен у живописцев. Святого Себастьяна писали свыше двухсот разных художников, среди них такие, как Рафаэль, Ван Дейк, Тициан, Перуджино, Рубенс, Ботичелли и другие. При этом каждый художник в образ святого вкладывал совершенно разный смысл. Себастьян изображают как символ духовной красоты, как мученика, как спасителя и целителя. Каноническим сюжетом стало изображение мученика, привязанного к дереву и пронзенного стрелами.

Авторам мистерии, д'Аннунцио и Дебюсси, этот момент также показался самым драматичным, поэтому они сократили легенду. В мистерии Себастьян погибает от стрел. Обращаясь к своим убийцам, мученик успокаивает их — «Тот, кто любит меня, пусть целится лучше. Ваши стрелы, принося мне смерть, приносят и жизнь, а их наконечники, доставляя мне боль, дают и благословение Небес».

В итоге стараниями д'Аннунцио было написано произведение религиозно-символистского искусства, сочетающее противоположные христианские и языческие мотивы. Драматург создал мистерию, вбирающую в себя глубокий мистицизм и не христианскую чувственность. Сам Дебюсси говорил, что сюжет «Мученичества святого Себастьяна» соблазнил его «главным образом соединением в нем трепетной жизненности и христианской веры» [2, с. 191].

Поэма «Дева-избранница», написанная для солисток, женского хора и оркестра, напоминает мистическую молитву, выписанную в светлых, серебристых тонах, с проступающими на ней палестриновскими хорами, певучей мелодекламацией и великолепно стилизованной симфонической иконописью. Фантазия композитора причудливо смешала здесь старинную романскую диатонику с легко наложенными на нее нонаккордовыми красками.

В поэме молодой композитор еще находится в поиске своего авторского почерка. Хотя уже здесь прослеживаются черты более зрелого периода. Произведение отличается очень ясным пластическим мелодическим образом. В поэме Дебюсси следует принципу монотематизма, ясно намечая отказ от главной и побочной партий,

от принципа контрастов. В сочинении явственно выступают черты будущего гармонического стиля Дебюсси. Они в сочетании диатоники плагальных последований с колористическими сопоставлениями отдаленных тональностей, в пристрастии к звучанию смягченных септаккордов. Дебюсси использовал тройной оркестр с двумя арфами и без тубы. И хотя оркестр отражает сильнейшее вагнеровское влияние (например, вступление хора на трех засурдиненных тромбонах pp в низком регистре), но оркестровая фактура отличается тщательной, детальной разработкой каждой партии и тембровым богатством, напоминающим о зрелом симфоническом творчестве Дебюсси.

К 1911 году композитор уже выработал свой оркестровый язык. Но при написании мистерии Дебюсси был поставлен в жесткие условия: до премьеры оставалось два месяца. Поэтому, учитывая большой состав (сочинение написано для солистов, смешанного хора и большого оркестра), композитор был вынужден ограничиться написанием небольшого количества номеров. Но, несмотря даже на это, ему не хватило времени для спокойного завершения сочинения. Композитору пришлось прибегнуть к помощи Андре Капле для завершения оркестровки.

Дебюсси пишет симфонические интерлюдии, хоры, пантомимы ко всем основным эпизодам пяти действий мистерии. Если д'Аннунцио приближает мистерию к средневековой через стилизацию стиха, лексику, сценические эффекты, то Дебюсси идет другим путем. Композитору удается без излишней архаизации, только иногда прибегая для воссоздания колорита эпохи к элементам григорианских песнопений и хорально-контрапунктическому стилю XV века, передать величавую простоту легенды.

По сравнению с другими сочинениями Дебюсси мистерия поражает своей новизной. В какие-то моменты кажется, что произведение написано другим автором. В некоторых частях Дебюсси как бы порывает с импрессионизмом ради четкого письма, выражающего различные тенденции неоклассицизма.

В поэме «Дева-избранница» и мистерии «Мученичество св. Себастьяна» автор проявил свободу в трактовке религиозных сюжетов. Особенно это проявилось в мистерии, так как за основу было взято житие канонического святого. Композитор ставил превыше всего воплощение человечности своих персонажей, нежели приверженность церковным канонам. Его волновали не подвиг служения христианской вере героев, а их личности, чувства и духовная красота. Несмотря

Студ_альманах_2016.indd 90 13.07.2016 15:44:22

на то, что в мистерии Дебюсси больше старается использовать приемы церковной музыки (тема креста, хор a cappella в духе ренессансной полифонии и др.), все же в первую очередь его интересовала поэтизация музыкальной образности. Поэтому он позволяет себе вольность в трактовке героев и партии мужских персонажей отдает женским голосам (Себастьян — сопрано, Марк — контральто, Маркеллин — контральто).

Сам Дебюсси уверял, что «писал музыку так, как если бы она была заказана для церкви». Он «сочинил музыку декоративную; это... иллюстрация в тембрах и ритмах возвышенного текста, и когда в последнем действии святой возносится в рай... передал все почувствованное и пережитое при мысли об этом вознесении» [2, с. 195]. Совершенно ясно, что композитор писал музыку искренне, но соответствовало ли это церковным канонам большой вопрос.

В постановке мистерии участвовало много талантливых личностей. Инициатором постановки стал поэт Габриеле д'Аннунцио. Скандальный итальянец был ярчайшей фигурой европейского декадентства. Сбежавший от кредиторов в Париж из Италии, писатель, ведет привычную для него праздную жизнь. Одновременно с этим публика уже ждет нового скандала, спровоцированного итальянцем. Поэт, вдохновившийся образом Иды Рубинштейн на выступлении антрепризы Дягилева в 1910 году, решил создать спектакль специально для танцовщицы. Д'Аннунцио завораживает ее декадентская внешность: стройность, бледность кожи, чернота волос. К тому времени Ида Рубинштейн, расставшись с Дягилевым, создала собственную труппу, и первой ее работой было именно «Мученичество святого Себастьяна». Фактически впоследствии танцовщица явилась заказчиком, так как все денежные расходы она взяла на себя.

Нуждаясь в сопровождающей музыке, д'Аннунцио сначала обратился к композитору Роже-Дюкассу, но получил отказ, затем к Дебюсси, чем вызвал восторженный отклик последнего.

Постановка «Св. Себастьяна» готовилась в театре «Шатле». Главную роль Себастьяна исполняла Ида Рубинштейн, оркестром дирижировал А. Капле, хором Д.-Э. Энгельбрехт, режиссером постановки стал Г. Астрюк. Декорации и костюмы принадлежали Л. Баксту, хореография М. Фокину.

В работе над мистерией было много сложностей. Репетиции шли в спешке и тревоге. Дебюсси доделывал музыку, которая тут же поступала к исполнителям. Не все устраивало композитора и в постановке спектакля, которой занимался непрофессиональный режиссер

Г. Астрюк. Поэтому Дебюсси активно участвовал не только в музыкальной части спектакля, но давал советы в других областях сценического действа.

Сложности возникали и с Идой Рубинштейн, которая больше думала, о том, как лучше показать себя, что отражалось на целостности постановки. К тому же она не так хорошо справлялась со сложной ролью, предполагающей совмещение талантов драматической актрисы и профессиональной танцовщицы.

В итоге, несмотря на весь труд авторов, прилагаемый к созданию этого спектакля, к запрету духовенства на просмотр спектакля верующими привело несколько весомых причин. Во-первых, руководство театра «Шатле», в котором должна была пройти премьера мистерии, послала программу спектакля представителям духовенства. На что незамедлительно поступила реакция. Во-вторых, представители церкви крайне отрицательно относились к творчеству д'Аннунцио. В-третьих, непростительным нарушением канона стало исполнение роли святого в мистерии женщиной, да еще и еврейкой. В-четвертых, немалую роль сыграли антиклерикальные высказывания композитора. За несколько дней до выхода запрета было опубликовано интервью, где Клод Дебюсси бросает слова, сочащиеся критикой: «Я не думаю, что человек, облаченный в платье аббата, ближе других к богу, и не думаю также, что какое-то место в городе больше другого располагает к размышлениям» [2, с. 191]. Таким образом, запрет духовенства связан в большей степени с рядом обстоятельств, а не с художественным качеством произведения.

В целом, несмотря на сценическую судьбу поэмы и мистерии, в творческом пути композитора эти произведения сыграли немаловажную роль. «Дева-избранница» была плацдармом для поиска авторского почерка молодого Дебюсси. Поэма во многом вобрала в себя основные принципы творчества автора, в какой-то мере предвещала музыку «Пеллеаса и Мелизанды», написанную позже. В свою очередь «Мученичество святого Себастьяна» — это прорыв в музыку XX века, к новому виду соединения жанров в произведении. В основе этого сочинения синтез драмы, оперы, оратории и балета. Композитор осуществил поиски жанровых трансформаций, которые будут подхвачены другими композиторами XX столетия. Сложно переоценить влияние мистерии «Мученичество Святого Себастьяна» на потомков Дебюсси. И даже, несмотря на то, что сочинение редко звучало на концертных

Студ_альманах_2016.indd 92 13.07.2016 15:44:22

площадках, для последующих поколений оно стало неисчерпаемым источником вдохновения.

Редкие для композитора выходы в религиозные темы оказали огромное влияние на творчество самого автора. Дебюсси пытался по-новому раскрыть католическую тему, это и приводило к обогащению его музыкального языка. Символичны оказались его слова: «Необходимо совершенно иное отрешение от самого себя, чтобы воспевать божественное. Надо отдаться этому делу с героическим великодушием и постоянным отказом от чего бы то ни было и от самого себя» [2, с. 191].

ЛИТЕРАТУРА

1. Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси / [сост, пер. А. С. Розанова]. М.: Музыка, 1986. 288 с.
2. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси / [Пер. с франц. и комментарии А. Бушена]. М. — Л.: Музыка, 1964. 279 с.
3. Кокорева Л. Клод Дебюсси / Л. М. Кокорева. М.: Музыка, 2010. 496 с.
4. Кремлев Ю. А. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 792 с.
5. Альшванг А. Клод Дебюсси. Жизнь и деятельность, мировоззрение, творчество/ Арнольд Альшванг. М.: Музгиз, 1935. 96 с.
6. Проблемы литературного развития Италии второй половины XIX — начала XX века/ [ответств. ред. З. М. Потапова]. М.: Наука, 1982. 300 с.
7. Яроциньский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроциньский. М.: Прогресс, 1978. 232 с.

Романычев Ф. А.
Научный руководитель: *Шекалов В. А.*

МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ ИСПАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ЭПОХИ РЕНАСИМЬЕНТО И ВОЗМОЖНОСТИ ЕЕ ПРИМЕНЕНИЯ В РЕПЕРТУАРЕ ДМШ

Для периода конца XIX — начала XX веков в мировой музыкальной культуре характерно появление новых, а также возрождение давно прекративших свое развитие национальных школ. И каждая из них привнесла в мировую музыку черты своей культуры. В Испании этот период получил название Ренасимьенто, или Возрождения. Это яркая страница ее музыкальной истории. Когда-то, в период позднего Ренессанса, Испания обладала одной из крупнейших органных школ, но с тех пор, вплоть до конца XIX века, ее профессиональная музыкальная культура находилась упадке. Как и в Англии, на протяжении нескольких веков в ней длилась «эпоха молчания», когда практически не было самостоятельных композиторских школ. Если же они и появлялись, то не могли преодолеть сильнейшего влияния зарубежной, в данном случае итальянской музыки. Все богатство испанской музыки скапливалось в фольклоре, ставшем источником вдохновения для многих композиторов-романтиков. Дебюсси так отозвался об одном из концертов испанской музыки: «мы услышали там восхитительную народную музыку, где столько мечты сливается с таким богатством ритма, что она является одной из самых богатых музык на свете» [1, с. 227].

В течение всего XIX века композиторами самых разных национальных школ было написано огромное количество произведений, основанных на испанских народных мелодиях, и только в конце века наступил черед самих испанцев создать свой собственный музыкальный язык и вывести его на общеевропейский уровень. В это время в Испании набирает силу движение общекультурного обновления, зародившееся именно музыкальных кругах. Композиторы той эпохи — идеолог движения Филипе Педрель и его три великих ученика — Исаак Альбенис, Энрике Гранадос и Мануэль де Фалья — стремились объединить особенности национального музыкального языка с уже сформированными европейскими музыкальными формами и жанрами. Они приготовили серьезный фундамент для этого, проведя огромные работы по изучению фольклора и старинной испанской музыки.

Студ_альманах_2016.indd 94 13.07.2016 15:44:22

Набирает силу и национальная фортепианная школа. Постепенно испанские пианисты, а также и испанский фортепианный репертуар становятся известными во всем мире.

Формирование испанской пианистической школы повлекло за собой создание методических трудов и педагогического репертуара, в том числе для применения в детской музыкальной педагогике. Композиторы многих национальных школ, возникших в различные периоды, помимо прочих сочинений зачастую создавали и произведения для детского репертуара. Как пример можно привести цикл «Детям» и «Микрокосмос» Б. Бартока, одного из основателей венгерской национальной школы, по времени своего возникновения и своим истокам во многом схожей с испанской школой. То же можно сказать и относительно произведений французской школы. В разное время наряду с обширным профессиональным репертуаром в ней создавался внушительный пласт музыки для детей. Но в отличие от музыки перечисленных школ, испанский детский репертуар во многом остается в тени произведений, входящих в профессиональный концертный репертуар. Особенно ясно эту ситуацию можно наблюдать в России. У нас довольно мало исследован испанский педагогический репертуар, а пьесы испанских композиторов если и встречаются в педагогической практике ДМШ, то в основном в репертуаре старших классов.

Можно утверждать, что, несмотря на популярность многих произведений испанских композиторов, степень изученности их творчества и испанской фортепианной школы в целом у нас довольно мала. Уже упомянутые венгерская, и тем более французская школы в России исследованы значительно шире.

Испанская фортепианная музыка несет в себе яркие народные черты, хотя композиторы, создававшие ее, не прибегали к цитированию. В ее ритмике и мелодическом строении нашли отражения традиции гитарного исполнительства, особенности жанрово-танцевальной и песенной музыки, а также оригинальные арабские мотивы.

Если рассматривать произведения, доступные для исполнения детьми, то можно сказать, что наиболее ярко черты испанского колорита проявились в творчестве композитора XX века Хоакина Турины. Он является представителем второй волны Ренасимьенто и принадлежит к андалузской школе, впитавшей в себя особенности арабской музыкальной культуры. Также в его творчестве ощущается влияние музыки импрессионизма, что, возможно, связано с тенденцией к изобразительности в большинстве его произведений. Фортепианная миниатюра — один из основных жанров его творчества. Он написал

Студ_альманах_2016.indd 95 13.07.2016 15:44:22

множество небольших по объему, но различающихся по пианистическому уровню и содержанию пьес.

Пьесы Энрике Гранадоса, композитора рубежа XIX–XX веков, также несут в себе определенные испанские черты, хотя и уступают в этом произведениям более сложного уровня. В них сильны позднеромантические влияния, жанровые особенности романтической миниатюры. Во многом это связано с тем, что некоторые пьесы были написаны в ранний период творчества. Особого внимание следует обратить на их форму. В ней зачастую прослеживается связь с песенной куплетной формой. Этим обусловлено появление множества повторов, имеющих малозаметные, но тем не менее важные изменения. Эти особенности создают дополнительные трудности при работе над организацией темпа и динамики.

Следует отметить, что все композиторы, которые здесь упоминаются, были выдающимися пианистами. Гранадос был одним из лучших исполнителей музыки Шопена своего времени. Он прославился своим туше, тонкой градацией звучания. И есть основания предполагать, что в его музыке следует уделять больше внимания применяемым штрихам и способу прикосновения. Некоторые пьесы имеют импровизационный характер, что также сказывается на особенностях их формы и голосоведения. С этим связано наличие некоторых изъянов в голосоведении и построении фактуры, иногда недостаточно учитываются возможности детского исполнения. Тем не менее, именно у Гранадоса в период формирования новой испанской школы впервые появляются произведения, написанные именно для исполнения детьми, т. е. он начинает создавать собственный национальный детский педагогический репертуар.

Исаак Альбенис — первый композитор, реализовавший идеи Ренасимьенто в фортепианной музыке. Он «сделал слышным в общем мире универсальной музыки голос не только человека, но и страны» [2, с. 165]. Среди его произведений удалось найти меньшее количество пьес подобного уровня. Возможно это следствие того, что его деятельность не имела столь выраженной педагогической направленности, как деятельность Гранадоса. Его пьесы имеют более привычную для европейской фортепианной музыки форму. Если Гранадос был знаменит благодаря своему туше, относящемуся больше к лирической музыке, то Альбенис прославился как виртуозный исполнитель, и это нашло отражение и в его небольших пьесах. В них присутствуют значительные технические трудности, связанные в первую очередь с применением двойных нот, а также многоплановостью фак-

Студ_альманах_2016.indd 96 13.07.2016 15:44:22

туры и частым использованием остинатных гармоний. Это ставит дополнительные задачи в работе над педализацией.

Перечислим пьесы и циклы, которые были использованы для рассмотрения особенностей испанского детского репертуара. Из произведений Энрике Гранадоса: «Рассказы о юности: Собрание легких пьес для фортепиано» (Cuentos de la Juventud), op.1, «Эскизы: собрание простых пьес» (Bocetos: Coleccion de Obras faciles), пьесы из сборника «Поэтические сцены» (Escenas poeticos). Из произведений Хоакина Турины: пьесы из сюиты «Детские сцены» (Ninerias), серия 1, Op.21, пьесы из цикла «Миниатюры» (Miniaturas). «Колыбельная» Исаака Альбениса и его две пьесы из цикла «Времена года» (Les Saisons).

В целом, пьесы этих композиторов позволяют работать над важными педагогическими задачами. Среди них можно найти хорошие примеры кантиленной музыки, обладающие тонкой динамической нюансировкой; есть возможность работать над особенностями ведения мелодии, анализировать ее варьирование, развивать навыки различного прикосновения:

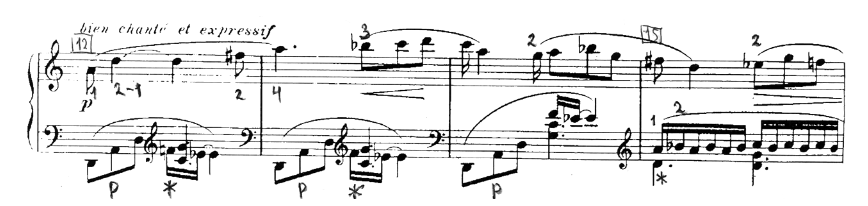


Рисунок 1. Х. Турина. Детские сцены. Колыбельная.

Также здесь зачастую ставятся задачи по динамическому различению различных звуковых пластов, использованию различных штриховых нюансов:
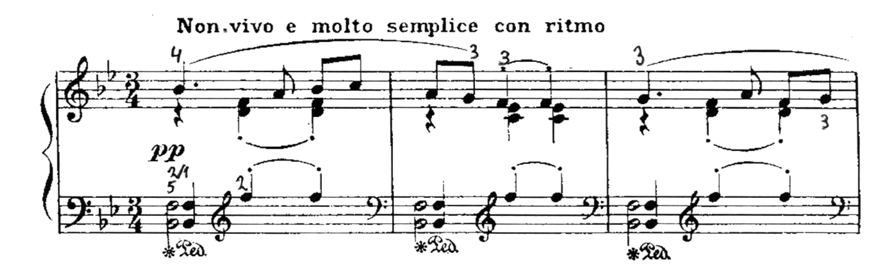


Рисунок 2. Э. Гранадос. Поэтические сцены. Танец розы.

Студ_альманах_2016.indd 97 13.07.2016 15:44:22

Частые агогические изменения, связанные с особенностями формы, а также ритмические особенности фактуры, частое применение синкопированного ритма способствуют развитию ритмических и темповых ощущений:
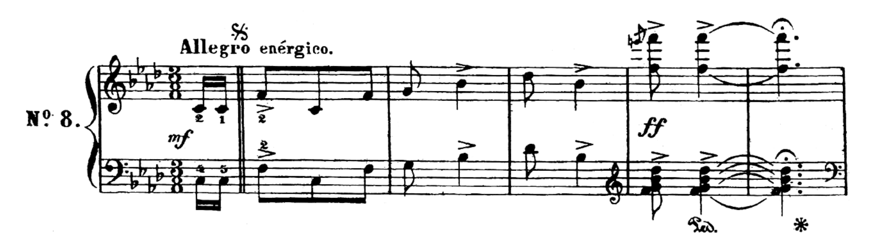


Рисунок 3. Э. Гранадос. Рассказы о юности. Призрак.

Здесь имеется возможность развивать технические навыки, а также навык подбора аппликатуры. Часто используются различные пассажи, двойные ноты. Иногда встречается проведение двух- и трехголосия в партии одной руки, происходит мелодическое движение при удержанных нотах, иногда используется наложение триолей на дуоли. В сборнике Masters of Spanish Piano Music приводится интересный способ разбора подобных трудностей [3, с. 10]:
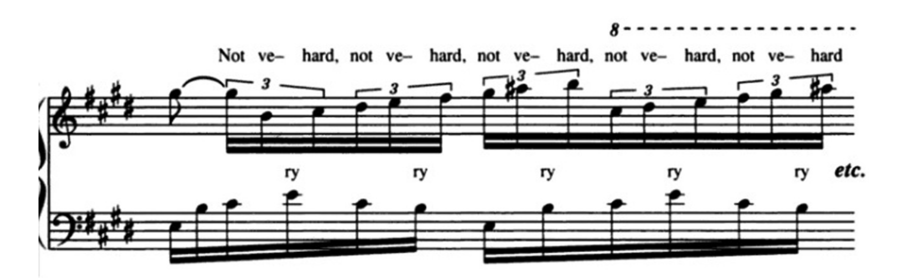


Рисунок 4. Э. Гранадос. Рассказы о юности. Майская песнь, такт 10.

Особое значение в этих пьесах приобретает педализация. Во многом благодаря правильному использованию педали здесь обеспечивается развитие образа, выявляются контрасты между частями. По этим пьесам можно объяснять закономерности, связанные с глубиной взятия педали, местом и длительностью ее использования.

Все это ставит перед учеником полноценные слуховые задачи, развивает координацию и ощущения, связанные со звукоизвлечением.

Благодаря этим пьесам появляется возможность познакомить детей с частью необычной и яркой культуры. В этих пьесах по-новому раскрываются жанровые мотивы, часто встречающиеся в музыке романтизма, как например маршевые или охотничьи сценки, трагические, жалобные или нежные лирические картинки. Но эти образы имеют своеобразное и интересное развитие.

Несмотря на значительное влияние традиций романтической миниатюры, в них ощущается та национальная характерность, которая свойственна уже более масштабным произведениям испанских композиторов. Она присутствует здесь в необычных гармонических сочетаниях, характерном, зачастую синкопированном ритме, причудливом, богатым украшениями мелодическом рисунке и многих других особенностях.

Возможно здесь зачастую нет столь явной педагогического нацеленности, некой педагогической программы, как, например, в сборниках пьес для детей Бартока, но тем не менее эти пьесы вполне применимы в педагогическом репертуаре.

В свободном доступе в интернете имеются записи всех приведенных фортепианных циклов и пьес в исполнении профессиональных пианистов. Изучение этих исполнений может быть полезным в работе над пьесами.

В заключение следует сказать несколько слов об имеющихся изданиях данного репертуара. Некоторые пьесы уже изданы в России, но пока не удалось найти полные издания рассмотренных здесь циклов. В свободном доступе в интернете имеются первые издания с довольно сомнительными редакторскими указаниями, касающимися педализации и аппликатуры. Возможно, более успешная редакторская работа проведена в современных платных изданиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы / Пер. с фр. и коммент. А. Бушен; Ред. и вступ. статья Ю. Кремлева. Л.; Музыка. 1964. 278 с.
2. Мартынов И. И. Музыка Испании: Монография. М.: Сов. композитор, 1977. 376 с.
3. Hinson Maurice. Masters of Spanish Piano Music. Alfred Music Publishing. 2006. 64 p.

Руденченко К. М.
Научный руководитель: *Ирхен И. И.*

ФОЛЬКЛОРНОЕ ДВИЖЕНИЕ В РОССИИ: ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

В современной культурной жизни города феномен «фольклорного движения» занимает важное место. Нельзя сказать, что это мейнстрим, однако, за последнее десятилетие произошли существенные изменения в этом направлении. «Фольклорное движение» сегодня — это представители многочисленных творческих коллективов разного формата, а также индивидуальные исполнители, занимающиеся изучением и исполнением разных жанров фольклора. Богата предыстория движения которая, безусловно, имеет свои глубокие корни.

Во второй половине XIX века возникает особый интерес к сфере народной певческой культуры. Прежде всего, он был стимулирован активизацией собирательской работы в разных регионах России. Именно на этот период времени приходится постепенное проникновение фольклора в концертную жизнь города. Там он предстал в двух формах — сольного исполнительства и ансамблевого музицирования.

Важнейшую роль в научной, общественной и культурной жизни России сыграли экспедиции на Русский Север, благодаря которым были открыты целые пласты и жанры фольклора. Вот лишь некоторые наиболее выдающиеся народные певцы, которых представили публике Петербурга и Москвы: Василий Щеголёнок, Трофим Рябинин, Мария Кривополенова, Ирина Федосова и многие другие.

Если речь идёт о народном хоре конца XIX — начала XX века, то следует говорить о традиционной изустной форме передачи пения: от старших коллег к более молодым. Методы и формы различались в зависимости от коллектива и его руководителя, но в целом репертуар и манера исполнения приближались к подлинным народным образцам.

Появление и внедрение в фольклористическую практику фонографа[1] развитие экспедиционной работы способствовали переосмыс-

---

[1] Томас Эдисон 1877 г.

Студ_альманах_2016.indd 100 13.07.2016 15:44:23

лению старых подходов в области изучения и исполнения народной музыки. Был совершён переворот в методах работы с фольклорным материалом. Большую роль в этом процессе сыграл Митрофан Ефимович Пятницкий и его хор крестьян. Уникальность концертов этого хора заключалась в том, что он давал городской публике возможность познакомиться с подлинными народными напевами, увидеть и услышать настоящих крестьян с их уникальными говорами, тембрами, костюмами и т. д. Он первым вывел на сцену не просто солиста-исполнителя, но целый фольклорный коллектив. По сути, его хор открыл дорогу двум направлениям, чуть позже оформившимся в российской музыкальной культуре, и выступил родоначальником, как фольклорных ансамблей, так и народных хоров.

То, что происходило потом, в момент становления Советской власти и вплоть до 60-х годов XX столетия, активно способствовало развитию такого направления, как «народно-сценические» хоры с дальнейшим включением оркестровой и танцевальной групп. Идея массовой самодеятельности на местах была призвана вытеснить собой древние формы традиционной культуры с их многоуровневой жанровой организацией. В глубинке начинают образовываться коллективы, основу репертуара которых составляют поздние жанры лирических песен, городской романс, авторские псевдонародные песни, современные популярные песни, и постепенно перестают исполнять то, что пели их предки. Песня больше не исполнялась на диалекте. Стали петь всё усреднённым звуком, а главное на понятном современникам языке. Происходит унификация народного костюма.

Буквально за несколько десятилетий в этой новой певческой сфере сформировались единые принципы и методы работы, которые можно было подладить под модель народного хора в любом регионе СССР. Эти методы легли в основу народно-хоровой школы и до сих пор являются ее эталоном. Процесс этот был запущен ещё в послереволюционный период и ударными темпами развивался в бесконкурентной среде вплоть до 60-х годов.

В период политической «оттепели» интерес к подлинной народной культуре, охвативший большое количество людей, был вполне объясним, он выступил в роли своеобразного протеста против той массовой культуры, которую десятилетиями насаждали сверху. Можно считать 60-е годы точкой пробуждения.

К этому моменту в обществе взгляд на народную песенную традицию был весьма поверхностным. Ещё за тридцать лет до этого

Студ_альманах_2016.indd 101 13.07.2016 15:44:23

пробуждения многие пласты традиционного творчества оказались на периферии современной жизни. Как отмечает Н. И. Жуланова, «в лучшем случае фольклору отводилась роль исторического предшественника организованной художественной самодеятельности (и, стало быть, «пережитка», доживающего свои последние дни) или «материала» для профессионального искусства» [2, с. 4].

Многолетний разрыв поколений (речь идёт о том, что крестьянские дети уезжали в города в поисках лучшей жизни, получали образование, примеряли на себя «жизненный наряд» современного горожанина) не дал ничего хорошего. Преемственность традиций была прервана. Нужно было шагать в ногу со временем, а значит, не следовало говорить о том, что молодёжь помнит свадебные причитания или рекрутские песни. Эти пласты культуры к тому времени уже не были понятны современным городским жителям. Если в начале века этнографичность и достоверность, характеризовавшие первые концерты народных исполнителей, были на первом плане, то в советское время об этом и речи не было. Страна двигалась в светлое социалистическое будущее, где не было места реликтам традиционной культуры.

В 60-е годы стало переосмысляться отношение к традиционной культуре. Пройдёт всего десять лет, и развернётся мощное движение фольклорных ансамблей[1]. Это движение выступит в качестве противовеса «псевдонародным» сценическим коллективам.

Фольклорные группы образовывались в среде учащейся молодёжи. Направления, в которых они двигались, были разнообразными. В. Е. Гусев провёл классификацию той деятельности, которой занимались группы фольклористов в разных городах: полевая (экспедиционная) собирательская работа; изучение фольклорно-этнографического материала; овладение методикой обучения народному пению, игре на музыкальных инструментах, народным танцам; пропаганда усвоенного репертуара в массовой аудитории больших городов [1, с. 206].

Большое количество экспедиций в разные концы страны позволило получить сведения о живой самобытной народной культуре. Пря-

---

[1] Так стали себя называть творческие коллективы, занятые поисками принципиально новых форм практического освоения народного искусства Жуланова Н. И. Молодёжное фольклорное движение // Фольклор и молодёжь. От истоков к современности. М.: Российский фольклорный союз, 2000. С. 5.

Студ_альманах_2016.indd 102 13.07.2016 15:44:23

мой контакт молодых советских фольклористов с носителями традиционной культуры, позволил им пересмотреть свои взгляды. Стали появляться ансамбли совершенно иной формации.

Практическая сторона вопроса всегда базируется на теоретической платформе. Фольклорное движение не было исключением. В фольклористике того времени открыто и серьёзно обсуждались все животрепещущие вопросы. Наука не просто не стояла в стороне от практического воплощения волнующей всех проблемы, но направляла возникающие коллективы в нужное русло.

Ансамбль Покровского, возникший в 1973 году, стал новой отправной точкой в молодёжном фольклорном движении. Как пишет Н. И. Жуланова, «надо было быть Дмитрием Покровским — безумно талантливым, <...> чтобы действительно потрясти огромную страну, усыплённую псевдо задушевными звучаниями народных хоров» [2, с. 5]. Благодаря активной концертной деятельности ансамбля, фольклор становился социально значимым явлением в жизни человека, ставшего на этот путь.

Ансамбль Покровского постоянно сотрудничал с музыкантами различных направлений. Известно, например, что ансамбль участвовал в совместном проекте с джаз-трио «Архангельск», а также с американским музыкантом Полом Уинтером. Эти творческие союзы впоследствии привлекут внимание других фольклорных коллективов. В современном культурном пространстве России можно говорить о синтезе фольклора с разными музыкальными направлениями.

В Ленинграде, также как и в Москве, шла активная работа с фольклором. Но в отличие от столицы фольклорная мысль здесь развилась на базе вузовской площадки. Фольклорный ансамбль Ленинградской консерватории был создан из числа студентов разных отделений (музыковедов, композиторов). Мысль о создании такого ансамбля возникла в одной из летних экспедиций 1976 года, осуществляемой лабораторией народного музыкального творчества, которую возглавлял её заведующий, Анатолий Михайлович Мехнецов. С этого же года начинается отсчёт регулярных экспедиционных поездок коллектива в северные и северо-западные регионы России. Именно этот материал составил основу репертуара ансамбля.

А. М. Мехнецов сформулировал основную цель работы фольклорного ансамбля как «восприятие, воссоздание и передачу новым поколениям традиции народной певческой культуры и того песенного наследия, которое удалось зафиксировать в фольклорных экспедициях»

Студ_альманах_2016.indd 103 13.07.2016 15:44:23

[3, с. 89]. Поэтому с самого начала своей деятельности фольклорный ансамбль Ленинградской консерватории вёл активную концертно-просветительскую деятельность.

К началу 80-х годов в Малом зале А. К. Глазунова довольно успешно проходили абонементные концерты, в которых принимали участие наравне с этнографическими исполнителями фольклорные группы из городской среды. Это и стало своеобразным толчком к формированию площадки для общения и обмена опытом.

Исследователи склоняются к тому, чтобы считать XV студенческий музыкальный фестиваль «Фольклор и современность» кульминацией первого этапа фольклорного движения. Он прошёл в Малом зале Ленинградской консерватории в 1982 году. На творческой площадке встретились и поделились опытом не только ансамбли Москвы, Ленинграда, ряда других российских городов, но и представители Литвы и Латвии. Принципиально новым в работе всех ансамблей стало то, что они ориентировались на определённую локальную традицию. Глубокая погружённость в материал позволяла достигнуть наибольшей степени этнографичности, к которой так стремились недавно созданные фольклорные ансамбли.

Уже в этот период сформировались основные направления в работе с фольклорным ансамблем, которые были направлены на приближение к первоисточнику песни, работу над качеством аутентичного звучания, изучение местного диалекта как музыкального, так и устно-поэтического, освоение материала не по нотным записям, а путём слухового восприятия, многократного прослушивания экспедиционных аудиозаписей, часто — многоканальных.

Ещё одним вектором в работе новых ансамблей стало внедрение календарных праздников в праздничную сферу горожан. Именно фольклорные ансамбли взяли на себя ответственность за эти мероприятия, на которых не предполагалось присутствия привычных для горожан массовиков-затейников.

Инициатором такого празднования «Масленицы» в Москве выступил Андрей Сергеевич Кабанов. Это событие впервые прошло в музее-заповеднике «Коломенское» в 1983 году. Постепенно расширилась география и круг проводимых праздников, на некоторые из них стали съезжаться гости из различных уголков России, что можно сравнить с формой проведения деревенских престольных праздников.

Время шло, и участники первых молодёжных фольклорных ансамблей становились всё старше. Теперь уже нельзя было назвать фольк-

Студ_альманах_2016.indd 104 13.07.2016 15:44:23

лорное движение сугубо молодёжным, так как возрастная категория состояла из представителей различных поколений.

Уже с начала 90-х годов фольклорное движение переходит на новую ступень своего развития. Перед участниками этого движения появилась задача, выполнение которой вселяло надежду и уверенность в том, что начатое будет успешно развиваться. В 1989 году по инициативе А. М. Мехнецова был организован «Российский союз любительских фольклорных ансамблей». Начиная с этого года, проходят регулярные съезды, фестивали, учебно-практические семинары для руководителей ансамблей.

В консерваторской газете «Музыкальные кадры» (№ 9, июнь 1989 года) публикуется «Обращение участников фестиваля и научно-практической конференции "Народная песня. Преемники традиций"», которое было сформулировано и принято в апреле 1989 года. Это весьма важный шаг, так как впервые было принято общее решение о том, что необходимо объединить силы и создать в фольклорной среде единый союз. Значимым было и то, что участники этого движения не остались в тени собственных интересов и желаний, а публично заявили о себе, своей организации и её целях.

Уже по первым фразам этого обращения понятно, какие вопросы назрели в фольклорной среде на 1989 год. Темы, затронутые ими — воспитание национального самосознания, возрождение культурного наследия, патриотическое воспитание подрастающего поколения и многие другие, актуальные и сейчас.

Участники движения смело отвергают мысль о том, что «...падение фольклорных традиций — процесс естественный и неизбежный» [5, с. 1–4]. Они не принимают альтернативу в виде субкультуры и масскультуры, которые резко ограничивают кругозор человека. Важным является то, что молодые фольклористы предлагали новые пути решения проблем, назревших в фольклорной среде и государстве в целом. «Мы — внуки своих дедов и дети своих отцов, носители родного языка, люди одной судьбы — воспринимаем вместе с именем народа его труды и славу, ответственность перед грядущим» [5, с. 1–4].

Большинство из инициатив, родившихся в недрах молодёжного фольклорного движения, стало понемногу воплощаться в жизнь. Открывались экспериментальные классы и школы, нацеленные на традиционное воспитание детей на основе фольклора. Было принято решение об открытии на базе Ленинградской консерватории специального отделения по подготовке квалифицированных кадров в области

Студ_альманах_2016.indd 105 13.07.2016 15:44:23

народной культуры. Таким образом, из просто любительской общественной сферы фольклор стал проникать в образовательный процесс, тем самым, давая толчок к новому подходу в воспитании городских и сельских детей и молодёжи.

Основные виды деятельности Российского фольклорного союза были сформулированы А. М. Мехнецовым в программной статье и легли в основу работы на многие десятилетия вперёд: восстановление и укрепление системных связей народной традиционной культуры и фольклора как объективно необходимого компонента современной национальной культуры, освоение традиционной культуры и этнографически достоверное воссоздание произведений фольклора в их жизненной сущности и своеобразии художественных форм, поддержка и развитие условий естественного бытования и воспроизводства традиций народной культуры, утверждение важной роли фольклора в нравственно-эстетическом воспитании новых поколений, активная пропаганда фольклора в его историко-культурной самоценности как универсального средства укрепления отношений доверия и взаимного уважения между народами, поддержка инициатив, связанных с включением в образовательные программы разных уровней материалов по народной традиционной культуре, в том числе по русскому фольклору, активизация методической работы в направлении профессиональной подготовки руководителей и участников творческих коллективов (региональные, общероссийские мастер-классы, семинары, курсы, конференции), создание централизованного общероссийского (резервного) фонда на основе взаимного обмена документальными записями по фольклору в качестве широкой доступной базы данных (в том числе, аудио и видеозаписи концертных выступлений фольклорных ансамблей) [4].

С 2004 года на базе союза стал проводиться ежегодный научно-практический форум «Живая традиция» (Москва). В рамках форума вот уже много лет проводится фестиваль-смотр творческих коллективов. География участников фестиваля расширяется с каждым годом. И если в начале своего творческого пути участниками были этнографические и молодёжные коллективы из российских регионов, то к 2015 году мы можем наблюдать в качестве гостей фестиваля ансамбли из ближнего и дальнего зарубежья. Разнообразна работа в регионах, которая также осуществляется при поддержке РФС. Однако, форум «Живая традиция» как бы обрамляет цикл годовых мероприятий.

Студ_альманах_2016.indd 106 13.07.2016 15:44:23

Представляется возможным утверждать, что фольклорное движение сегодня нужно понимать в более широком смысле, чем пятьдесят лет назад.

Народное прикладное творчество не осталось в стороне. Многие участники фольклорных ансамблей не ограничивают себя только лишь исполнением традиционных песен, но проявляют активный интерес к традиционной одежде. Сегодня это модная тенденция и в скором времени будет претендовать на особый статус в международных показах на неделях моды. В Москве, Санкт-Петербурге, Томск уже сегодня проводятся выставки, и модные показы как традиционной одежды выполненной современными модельерами, так и авторских коллекций с элементами традиционного кроя и вышивки. Традиционная одежда в разных проявлениях проникает в жизнь городского человека. Есть семьи фольклористов, в которых просто принято ходить в традиционной одежде из домотканых материалов. Есть целая категория горожан, которая с удовольствием облачилась в традиционную одежду. Одним из таких популярных брендов мужских рубашек в Москве является VARVARA. Рубашки изготавливаются из современных тканей по мотивам традиционных косовороток. Синтез традиционности и офисного дресс-кода отлично гармонируют друг с другом.

Расширяется круг фольклорных ансамблей, которые активно работают на стыке синтеза фольклора и театра. Фольклорно-этнографические постановки осуществляются как силами самих участников ансамбля[1], так и с привлечением учебных и профессиональных театральных трупп[2]. В этом и заключается главное отличие от тех тенденций, которые мы отмечали в конце XIX и середине XX веков. Технический прогресс, акустические возможности, новые направления в музыке, которые понятны современной молодёжи, не могут быть проигнорированы. Фольклор в XXI веке ещё более активно проникает на сцену, телевизионные экраны, и не может не учитывать определённые законы этих площадок.

Сегодня мы смело можем говорить, что в фольклорное движение входят не только фольклорные ансамбли, которые занимаются сугубо

---

[1] Фольклорный ансамбль «Воля» — спектакль «Гуленка» 2013 — Воронеж, ансамбль СПб ГК им. Н. А. Римского-Корсакова — спектакль «Олеся» по Куприну 2015 — СПб.

[2] Фольклорный ансамбль Колледжа русской культуры им. А. С. Знаменского — «Ваня датский», «Ночь перед Рождеством» и многие другие — Сургут.

Студ_альманах_2016.indd 107 13.07.2016 15:44:23

аутентичным исполнением, но и те группы, которые работают на стыке разных музыкальных стилей. «Иван Купала», Пелагея, «Folkbeat RF», «Тесто», «Белорыбица» и многие другие — являются в некотором смысле продолжателями одного из векторов, который задал Дмитрий Покровский. Коллективы творят в абсолютно разных музыкальных жанрах, но объединяет их наличие фольклорного компонента. Конечно, они в разной степени квалифицированы в области аутентичной музыки, но это уже совершенно другая тема. Главным является то, что мы не можем не учитывать их вклада в популяризацию фольклора сегодня. В том числе и через эти коллективы, зритель приходит к подлинным образцам аутентичного фольклора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гусев В. Е. Фольклорные ансамбли как форма современного фольклоризма // Традиция и современность в фольклоре. М.: Наука, 1988.
2. Жуланова Н. И. Молодёжное фольклорное движение // Фольклор и молодёжь. От истоков к современности. М.: Российский фольклорный союз, 2000.
3. Лобкова Г. В. Специфика и содержание работы фольклорного ансамбля Санкт-Петербургской консерватории // Фольклор и молодёжь. От истоков к современности. М.: Российский фольклорный союз, 2000.
4. Мехнецов А. М. Российский фольклорный союз: кто мы, на чём стоим, и стоять будем // Вестник РФС № 4(15). М., 2005. С. 4.
5. Организационный комитет Российского союза фольклорных любителей // Музыкальные кадры, № 9 (709). СПб, 14.07.1989.

Студ_альманах_2016.indd 108 13.07.2016 15:44:23

Шабалина Н. С.
Научный руководитель: *Ирхен И. И.*

МЕТАМОРФОЗЫ ШЕКСПИРОВСКОГО «ГАМЛЕТА» НА РОССИЙСКОЙ СЦЕНЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

«В истории русского театра “Гамлеты” рождаются не только потому, что режиссёры решают ставить пьесу, а актёры — играть. Эту пьесу выталкивают на поверхность театральной жизни какие-то незримые, сущностные моменты движения русской истории» [1; с. 19]. Этими словами отечественного шекспироведа Алексея Вадимовича Бартошевича можно определить особое значение «Гамлета» для российской действительности.

Общеизвестно, что это великое произведение является источником вдохновения для театральных деятелей на протяжении нескольких веков. В пьесе поднимаются проблемы, которые надолго переросли время, когда создавалась эта трагедия. Она ставит нравственные, политические и общечеловеческие вопросы, равных которым сложно найти в мировой драматургии.

В России постановки этой пьесы имели богатую историю, начиная с работы Александра Сумарокова с Фёдором Волковым в главной роли (1750 г.), продолжая работой Павла Мочалова в роли Гамлета (1837 г.), Юрия Любимова с Владимиром Высоцким в Театре на Таганке (1971 г.) и многими другими спектаклями. Причины, побуждающие режиссёров в России браться за постановку «Гамлета», надо искать в русском менталитете и в русском искусстве в целом, для которых характерны духовная концентрация, мощная философская глубина, психологизм и способность органично говорить о великих и вечных проблемах бытия.

Как пишет А. В. Бартошевич: «Россия много раз проходила через гамлетовские периоды. И вполне понятно, почему они возникали... “Гамлет” с М. Чеховым в 1924 г. рождён ощущением катастрофы, которая переживалась русской культурой, русской интеллигенцией. Гамлетовский момент был в середине 1950-х годов сразу после смерти Сталина, когда пьесу стали ставить по всей стране. И не потому, что до того она была запрещена, и наконец стало можно её ставить, но потому, что Россия почувствовала себя в гамлетовской ситуации.

Студ_альманах_2016.indd 109 13.07.2016 15:44:23

Было ощущение предугадывания, разрушения иллюзий первых послесталинских лет. “Гамлеты” Григория Козинцева в Ленинграде, Николая Охлопкова в Москве… И, разумеется, “Гамлет” Юрия Любимова с Владимиром Высоцким. Три года прошло, как в Чехословакию ввели танки… эти танки были завершением важного этапа нашей истории и поколения шестидесятников. “Гамлет” Высоцкого и Любимого с точностью отразил этот существенный взрыв и поворот» [1, с. 19].

По постановкам этой пьесы Шекспира можно в какой-то степени судить, какая сейчас эпоха, какие люди в ней живут, какие проблемы их волнуют. Парадоксально, но Бартошевич утверждает, что сейчас время не для «Гамлета». Он твёрдо считает, что «“Гамлет” — не та пьеса, которую сегодня стоит ставить. И то, что в последнее время на нас обрушилась лавина “Гамлетов”, вовсе не означает, что мы дожили до того момента, когда начали нуждаться в этой пьесе. Нуждаться — то есть заслуживать» [1, с. 18]. Тем не менее, количество постановок этой трагедии на современной российской сцене заставляет задуматься.

Действительно, более сорока спектаклей «Гамлета» поставлено в России в начале XXI века — и не только в драматическом театре. Опера «Гамлет» Амбруаза Тома в Новой опере в Москве, премьера которой состоялась в 2000 г. (режиссёр: Валерий Раку, дирижёр и художественный руководитель театра: Евгений Колобов), балет «Гамлет» в Большом театре, постановка 2015 г. (хореограф: Раду Поклитару и режиссёр: Деклан Донеллан), спектакли в кукольном театре, такие, как «Гамлет» в театре «Тень», выпущенный в Москве в 2000 г. (постановщики: Михаил Краснопольский и Илья Эпельбаум), свидетельствуют о том, что эта пьеса успешно существует за пределами своего привычного жанра в иных театральных пространствах.

Для современного этапа постановок «Гамлета» в России характерен уход от традиционного взгляда на Шекспира, от «костюмных» спектаклей, от историчности и попыток стилизации в духе елизаветинской Англии. Пьеса ставится в различных жанрах: трагедии, мелодрамы, трагифарса, драмы, фарса. Но всё-таки, в большей степени постановки «Гамлета» конца 1990-х — начала 2000-х в России — «это история попыток обратить трагедию в иронический трагифарс» [2, с. 210].

Из драматических спектаклей «Гамлета» наиболее знаковыми в России на рубеже веков стали: «Гамлет» Петера Штайна в Театре Российской армии (1998 г.), «Гамлет» Юрия Бутусова в МХТ

Студ_альманах_2016.indd 110 13.07.2016 15:44:23

им. А. П. Чехова (2005 г.), «Гамлет» Валерия Фокина в Александринском театре (2010 г.) и «Гамлет/Коллаж» Робера Лепажа в Театре Наций (2013 г.). Можно попытаться разобраться в причинах, которые побудили режиссёров поставить этих «Гамлетов», каждого в своём ключе.

Первый, штайновский спектакль стал отражением непростой эпохи 1990-х, связанной с коренными переменами в стране, безработицей и растущим недовольством граждан. В пресс-конференции, данной перед спектаклем, Штайн сказал, что никакой концепции «Гамлета» у него нет. Это парадоксальное высказывание из уст маститого режиссёра можно воспринимать двояко: как лукавство или как искреннее признание. Критики расходятся в интерпретации данного выступления и соответственно в оценке всего спектакля.

Как пишет Роман Должанский, режиссёр «поставил перед собой нерешаемую задачу: инсценировать шекспировскую пьесу как только что созданную. Штайн решил облачить героев в современные костюмы и поставить сразу "про всё", как ни в чём ни бывало изложив сюжет и прилежно следуя написанному Шекспиром» [3]. Это неудивительно в переходный этап развития нашей истории, когда старая система отошла в прошлое, вместе с прежними ценностями и ориентирами, а новая ещё не наступила.

С другой стороны, некоторые критики находят в этом спектакле и новизну прочтения, и концептуальность. Например, Константин Сергеев пишет: «Штайн адресовал свой спектакль "современной молодёжи". Его концепция заключалась в том, чтобы "просто и доступно" рассказать молодым людям эту "вконец запутанную и перевранную историю". Рассказать всему миру, а не только россиянам. Выразить современные чаяния, угадать духовные запросы, осветить лучами своего искусства этот long and winding жизненный road молодых» [4].

Спектакль шёл вначале в театре Российской Армии, а затем на арене Цирка на Цветном бульваре в Москве. Выбор площадки связан со своеобразием сценографического решения, которое заключалось в том, что всё действие пьесы происходило на спортивном ринге, а зритель располагался на трибунах вокруг. Для режиссёра наиболее важным элементом постановки стала доходчивость пьесы. Он переделал её, сообразуясь со взглядами, языком и понятиями тогдашнего времени. Множество реплик, звучавших в спектакле, отсылали к злободневным проблемам российских граждан. Когда принц (в исполнении Евгения

Студ_альманах_2016.indd 111 13.07.2016 15:44:23

Миронова) спрашивал у заезжего актёра, которого играл Владимир Этуш: «Зачем Вы этим занимаетесь?», тот отвечал: «Принц,...кушать хочется».

Надо сказать, что в спектакле было задействовано много известных актёров: Евгений Миронов (Гамлет), Ирина Купченко (Гертруда), Владимир Этуш (Первый актёр), Александр Феклистов (Клавдий), Михаил Козаков (Призрак), Михаил Филиппов (Полоний), Елена Захарова (Офелия) и другие. Видимо, Штайну близка русская актёрская школа, и он стремился включить в постановку как можно больше выдающихся актёров.

Гамлет в интерпретации немецкого режиссёра предстаёт одинокой фигурой, неслучайно на протяжении всего спектакля он не раз берёт в руки саксофон, который символизирует это одиночество. Вместе с Розенкранцем и Гильденстерном они образуют своеобразный джазбэнд, который уносит друзей в пору юности, студенчества и беззаботного счастья (товарищи Гамлета играют на электрогитарах).

Практически все критики единодушно сходятся на безусловной удаче исполнения Е. Мироновым роли Гамлета. Вот что пишет о нём Григорий Заславский: «Гамлет Миронова — негромкий Гамлет, в его игре почти нет места крику (кажется, он вообще не кричит, а когда не кричать уже не может, он “затыкает рот” саксофоном и играет на нём). Уже этим новая роль стояла особняком в череде последних — на пределе, на голосовом и психическом надрыве — ролей Миронова. Раздумчивый, хотя времени на раздумья у него почти нет, паузы заняты музицированием. С самого начала подумывающий о самоубийстве, маниакально рассматривающий свои запястья и ногтём другой руки поглаживающий вены на них — с практическим интересом. У него чешутся запястья! Этот жест Миронова — такой же фирменный знак его Гамлета, как и игра на саксофоне» [5]. И в этом тоже, как представляется, по-новому раскрывается сущность Гамлета, создавая общую концепцию и новое прочтение образа главного героя.

С иной интерпретацией можно встретиться в спектакле «Гамлет» Ю. Бутусова в МХТ им. А. П. Чехова. В ней пьеса предстаёт как семейная трагедия. Выбор такой концепции связан скорее с обстоятельствами творческой жизни режиссёра и актёров этого спектакля, чем с какими-то внешними событиями. Юрий Бутусов, Михаил Трухин, Михаил Пореченков и Константин Хабенский — однокурсники, и этот спектакль стал возрождением их прежнего творческого союза, начавшегося ещё с постановки «В ожидании Годо». Гамлет, Полоний

Студ_альманах_2016.indd 112 13.07.2016 15:44:23

и Клавдий в спектакле Бутусова — ровесники и представляют как бы единую компанию, появляясь в начале действия вместе переодетыми в стражников. В целом в постановке они выглядят такими же «однокашниками», как Гамлет и Розенкранц с Гильденстерном. Возникает ощущение, что судьбы главных героев сложились по-разному, разное место в обществе они занимают, а прошлое у них одно. В этом «Гамлете» все персонажи пьесы особенным образом связаны между собой, и все вызывают сочувствие, даже Клавдий, который искренне любит Гертруду. Гамлет показан юношей, почти подростком по сознанию, который задушевно беседует со своим отцом-Призраком и увлекается детской игрой в воздушного змея (тогда как у Шекспира Гамлет вначале ужасается и трепещет перед Призраком. В целом тема смерти, тленности, бренности существования, «кровавости» опущена в этой версии трагедии). Главный герой оказывается потерянным в водовороте взрослых страстей и семейных интриг. В этом спектакле Клавдий борется за Гертруду, а не за место на троне, Гамлет пытается в первую очередь отомстить за отца и восстановить семейные связи, а не разрешить общечеловеческие вопросы.

Думается, можно согласиться с трактовкой сценографии и режиссёрского решения, предложенной Ольгой Егошиной: «Сцена МХТ, кажется, давно не переживала такого мощного выплеска художественной энергии, она точно встряхнулась и с радостью обнаружила таящиеся возможности. Движение разнообразных занавесов — прозрачного, кружевного, чёрных занавесей-парусов — создаёт подвижное, пульсирующее пространство, то убегающее куда-то вглубь, то распахивающееся вширь, то сужающееся до полоски авансцены. Александр Шишкин увеличил зеркало сцены ещё и подсвеченным экраном, открывающим прозрачную дверь в другой мир. На его то жёлтом, то голубом фоне персонажи трагедии вдруг превращаются в силуэты самих себя. Красота сценической картинки действует гипнотически. Но это не главная составляющая концептуального сценографического решения Шишкина. Натянутые поперёк сцены стальные тросы ослабли, болтаются. Они похожи и на колючую проволоку, сквозь которую продирается призрак. Похожи и на провисшие струны гигантской мировой гитары. Мир расшатался. Предметы потеряли плотность. Над сценой висит верёвочный контур лодки. Причудливые, то и дело падающие стулья кажутся лишь тенью стульев, их контуром. И в этом “расшатанном” мире нужно вновь завести ослабевшие пружины интриги, вычертить движение авторской мысли. Юрий

Студ_альманах_2016.indd 113 13.07.2016 15:44:23

Бутусов ощущает свой спектакль частью длинной вереницы прочтений. В мхатовской постановке масса летучих отсылок к “Гамлетам” Любимова, Някрошюса, Стуруа, Тарковского. Спектакль существует в культурном поле и ощущает себя частью традиции» [6].

В оценке этого спектакля критики сходятся во мнении о разорванности связей, в отсутствии цельной линии, единой мысли, которая пронизывала бы весь спектакль. «Идя по тексту классической пьесы, откликаясь на мельчайшие нюансы её подначек, Бутусов строит каждую сцену как замкнутый в себе фрагмент. И именно поэтому головокружительная мозаика кусочков не складывается в единство. И можно предположить, что, давая своим зрителям предельную свободу прочтений, Бутусов вовсе и не ставил задачей прочерчивание цельной линии трактовки. Спектакль объединяет не столько энергия общей мысли, сколько единство настроения и ритма» [6**]**. Гротесковость и клиповость сознания, принцип монтажа, фарсовость, отличающие постмодернистские спектакли и, в частности, многие другие работы Бутусова, присутствуют здесь в полной мере.

Однако полноценному восприятию спектакля и актёрских работ Трухина, Пореченкова и Хабенского мешал «шлейф» сыгранных ими ролей в сериалах: «Улицы разбитых фонарей» и «Агент национальной безопасности». Об этом свидетельствуют хотя бы названия статей об этой постановке в газетах, журналах и на сайтах: «Михаил Трухин (Гамлет): “Отношение к нам как к ментам витает в воздухе”» в «Новой газете» (12.12.2005, Васенина Екатерина), «Менты в Эльсиноре» в «Газета.ru» (15.12.2005, Годер Дина), «Три бойбренда. “Гамлет” Юрия Бутусова в МХТ имени А. П. Чехова» в «Культуре» (22.12.2005, Каминская Наталья), «Лица без набитых фонарей. Гамлета приехали поддержать питерские “опера”» в «Московском комсомольце» (16.12.2005, Райкина Марина) и другие. Тем не менее, эти три актёрские работы стали ярким и новым воплощением хрестоматийных образов героев, которые оказались «живыми», современными, полными юмора и иронии к жизни. Спектакль в полной мере может быть отнесён к жанру «иронического трагифарса» (Бартошевич).

По контрасту с бутусовским «Гамлетом» в конце первого десятилетия 2000-х появляется мрачный и безнадёжный «Гамлет» В. Фокина в Александринском театре. Постановка знаменует приход нового времени и нового поколения, опустошённого и потерявшего всякую веру в человеческие ценности. В какой-то мере этот спектакль явился отражением того тупика, в который зашло современное поколение

в погоне за деньгами, властью, вседозволенностью и мнимой свободой, которая обернулась распущенностью. Конечно, всё это представлено в постановке Фокина в очень сгущённом виде: герои, говорящие со сцены нецензурными выражениями, беременная Офелия, ополоумевший Гамлет, который мечется по сцене с кастрюлей на голове, и т. д. Всё это создаёт в целом довольно гнетущую, но в то же время трагифарсовую атмосферу.

Одной из характерных черт современных постановок «Гамлета» в России становится использование реминисценций, отсылок к прошлым знаковым спектаклям. Так, Фокин создал своего «Гамлета» по мотивам акимовского 1932 г. Николай Акимов поставил «Гамлета» в театре им. Е. Б. Вахтангова на основе пьесы Шекспира (он привлёк к написанию отдельных глав сатириков Николая Эрдмана и Владимира Масса). Фокин также переработал пьесу, заказав её переделку Василию Леванову. Новизна и острота акимовской постановки была в том, что трагедия на сцене предстала как гротескная история о борьбе за власть. В новом спектакле также был отражён данный мотив. Художник фокинского спектакля Оксана Ярмольник создаёт костюмы по старым эскизам Акимова. Гамлет расхаживает в ночной сорочке, с голыми ногами, но в сапогах. Гамлет Акимова водил живого поросёнка на поводке. У Фокина он предлагает Офелии зажаренного поросёнка, когда она сообщает ему о своей беременности. По скандальности шутовства и сатирических мотивов новый «Гамлет» не уступает старому. Общий дух, манеру игры, приёмы гротесковости Фокин заимствовал у Акимова. Сейчас сложно сказать, насколько точно воссоздана Фокиным атмосфера акимовской постановки. Но по степени общественного резонанса, который произвёл фокинский «Гамлет», он, безусловно, может соперничать с акимовской версией трагедии. В своё время акимовский спектакль также вызвал фурор. Он рушил многовековые традиции постановок «Гамлета»: Акимов представил не рефлексирующего юношу, а гротескный образ, потешающийся «над всеми и вся». Новизна фокинского решения была заложена в пьесе, написанной Левановым по мотивам произведения Шекспира. Исходя из этого материала, режиссёр создал многие новые приёмы в концепции всей постановки, в которой Гамлет представал эксцентричным подростком, а Эльсинор превращался в спортивную трибуну. В этом спектакле нашли воплощение многие узнаваемые реалии современности: «секьюрити» с догами, инспектирующие трибуны, помпезные праздничные мероприятия с присутствием высоких чиновников,

Студ_альманах_2016.indd 115 13.07.2016 15:44:23

времяпрепровождение «золотой молодёжи» в лице Гамлета и Розенкранца с Гильденстерном. Это и многое другое, как в зеркале, отражало мотивы современной жизни и приближало действие к сегодняшним зрителям.

В конце 2013 г. появилась другая масштабная постановка «Гамлета», которая воплотила прогресс новейшей техники и стала выражением эпохи высоких достижений. Это явилось ключевым моментом для создания режиссёрской концепции в спектакле «Гамлет/Коллаж» Р. Лепажа (моноспектакль с Е. Мироновым в Театре Наций). Использование мультимедиа-проекций, экранов, звуковых эффектов даёт простор синтезу различных искусств на сцене: кино, театра, элементов циркового искусства и других. Технический элемент становится важнейшим для осуществления замысла режиссёра, без него воплощение многих образов, в том числе Призрака, становится невозможным. Миронов летает на лонжиях в роли Тени отца Гамлета, буквально воплощая метафору жизни духа.

Фигура Гамлета в трактовке Лепажа уступает место новому главному персонажу, актёру, который сидит в сумасшедшем доме и испытывает сильные переживания, рождающие в его сознании коллизии пьесы «Гамлет». Такая трактовка требует особых средств выражения, поэтому одним из ключевых моментов постановки стало исполнение Мироновым всех действующих лиц пьесы. Он перевоплощается в двенадцать разных персонажей, включая и женские образы — Офелии и Гертруды. Притом превращения происходят мгновенно, иногда даже на глазах у зрителей. Бартошевич пишет, что «Евгению Миронову суждено остаться в памяти театра лучшим Гамлетом нашего негамлетовского времени» [6, с. 622].

Своеобразием этой постановки становится по-новому используемая техника мультимедиа: например, за героями постоянно следует их мультимедийная тень, напоминающая о двойственности и мистичности происходящего в пьесе. Мультимедиа выполняет роль и декорационного решения, отображает фон, на котором происходят события. Но, конечно, главным техническим новшеством этого спектакля является огромный механический куб, в пределах которого происходит всё действие пьесы. Стены куба открыты к зрителю; он может вращаться, переворачиваться, в нём есть люки, двери и окна. Этот гигантский куб трансформируется то в палату сумасшедшего, то в комнаты замка Эльсинор, то в сад, по которому гуляет Офелия, то в простран-

Студ_альманах_2016.indd 116 13.07.2016 15:44:23

ство Вселенной со звёздами, в которой задаётся своими вечными вопросами Гамлет. На него проецируются всевозможные мультимедийные изображения и надписи с названием спектакля и именами его создателей, а также именами тех, кто появляется в той или иной сцене. В кубе встроены механизмы, позволяющие реквизиту появляться прямо из его стен, будь то раковина или огромный вращающийся стол, пульт с дистанционным управлением и прочее. С одной стороны, протекание действия только в пределах куба ограничивает возможности актёра, особенно его задача усложняется за счёт того, что это — моноспектакль. С другой стороны, он позволяет задействовать пространство сцены с максимальной эффективностью. Конструкция воплощает собой картину мира, является микрокосмом Вселенной. Куб-трансформер — символ сегодняшнего века научных достижений, который, тем не менее, не отменяет извечных вопросов человечества.

В концепции данного спектакля вся пьеса привиделась актёру, сидящему в сумасшедшем доме. Всё происходящее — это набор картинок, коллаж, который складывается в его голове. Отсюда исходит и двойное название спектакля. Оно полностью отражает суть происходящего на сцене. Перед зрителем мелькает череда картинок, как в калейдоскопе или в коллаже. Они сменяют друг друга с поразительной быстротой. Понятие «коллаж» в ходе своего развития стало означать не просто вид художественной техники, но способ мышления, порождённый разорванностью сознания, экзистенциальным кризисом личности. В данной связи параллель между сознанием Гамлета, для которого мир потерял свою целостность и единство, и коллажем очень актуальна.

«Гамлет/Коллаж» поставлен в расчёте на восприятие современного зрителя, который привык к спецэффектам, к «экшену», которого надо удивлять. Темпо-ритм спектакля выстроен таким образом, что зритель едва успевает переключаться с одной сцены на другую, оценить одни эффекты куба, как ему предлагают уже другие. Но это относится скорее к внешней, технической и визуальной, стороне спектакля. По содержанию постановка перекликается с вопросами современного поколения: она — о поиске своего места во Вселенной, о затерянности современного человека в огромном техногенном мире, который движется как машина, как огромный куб, и который не остановится перед вопросами «маленького человека». В таких условиях герою современного мира приходится идти против движения

Студ_альманах_2016.indd 117 13.07.2016 15:44:23

гигантской машины, так же, как Гамлету Миронова — карабкаться по стенам куба против его движения.

Эта постановка по-своему гуманистична. В спектакле никто по-настоящему не погибает, ведь всё происходит лишь в воображении героя. Не меняя в корне классический текст и сюжет оригинала, Лепаж всё-таки отходит от канонического представления о классике. Гамлет — это уже не тот величественный герой «с думой на челе», это «маленький человек», «маленький принц», рискнувший взяться за непосильную ношу борьбы со злом, борьбы за справедливость.

В целом, анализируя спектакли, поставленные по пьесе «Гамлет» на рубеже веков в России, можно сделать вывод, что в настоящее неопределённое время, когда понятия ценностей, нравственности размыты и могут истолковываться совершенно различно, и Гамлет выступает не таким героическим персонажем, как раньше. Он или превращается в гротескную фигуру, почти шута («Гамлет» В. Фокина), или встаёт в один ряд с другими персонажами трагедии («Гамлет/Коллаж» Р. Лепажа), или становится лишь участником семейной драмы («Гамлет» Ю. Бутусова). «Герой» в привычном понимании этого слова уступает место герою нового времени, который больше напоминает не колосса, берущегося сражаться со всем миром и разрешить непостижимые вопросы человечества, а современного молодого человека, проблемы которого схожи с проблемами практически любого из ныне живущих.

При всём богатстве современных постановок шекспировской пьесы в России вопрос о том, гамлетовское ли сейчас время, остаётся открытым. Ведь ни один из нынешних исполнителей Гамлета не стал пока знамением эпохи, как в своё время В. Высоцкий в спектакле Ю. Любимова, И. Смоктуновский в киноверсии Г. Козинцева, а ещё раньше М. Чехов и П. Мочалов. Думается, каждый из современных спектаклей «Гамлета» является лишь фрагментом для формирования общей картины сегодняшнего видения пьесы и собирательного образа нынешнего Гамлета. Это явление в театре характерно не только для постановок «Гамлета», оно тесно связано с неопределённостью настоящей эпохи и поиском человека своего места в мире. Вместе с тем, эти вопросы современности созвучны и проблемам главного героя пьесы, что позволяет думать о рассмотренных выше постановках как о новых смысловых интерпретациях в прочтении бессмертной трагедии Шекспира и надеяться на появление тех спектаклей, которые выразят мучительные вопросы современного поколения.

Студ_альманах_2016.indd 118 13.07.2016 15:44:23

ЛИТЕРАТУРА

1. Бартошевич А. Театральные хроники. Начало XXI века. М.: Артист. Режиссёр, 2013. 504 с.
2. Бартошевич А. Гамлеты наших дней // Театр. Живопись. Кино. Музыка: Ежеквартальный альманах / РАТИ — ГИТИС. М.: ГИТИС, 2008. С. 9–20.
3. Должанский Р. Легко усваиваемый Шекспир // Коммерсант. М., 14.10.1998. URL: http://www.smotr.ru/pressa/d/d_hamlet.htm (дата обращения 10.12.2015).
4. Сергеев К. Бесплодный отросток великой традиции // Русский журнал. URL: http://old.russ.ru/culture/99–06–08/sergeev.htm (дата обращения 10.12.2015).
5. Заславский Г. Несколько капель крови. Премьера «Гамлета» Петера Штайна // Независимая газета. М., 1998. URL: http://old.emironov.ru/ (дата обращения 10.12.2015).
6. Егошина О. Гамлет-банд. МХТ открыл высокий сезон шекспировской трагедией // Новые известия. 15.12.2005. URL: http://www.newizv.ru/culture/2005–12–15/37194-gamlet-band.html (дата обращения 10.12.2015).

Студ_альманах_2016.indd 119 13.07.2016 15:44:23

АННОТАЦИИ

Ань Ци

ЧЕХОВСКИЕ ОБРАЗЫ ГЛАЗАМИ КИТАЙСКОГО ХУДОЖНИКА: СЕРИЯ КАРТИН ХЭ ДОЛИНА К ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «ДОМ С МЕЗОНИНОМ»

Статья посвящена живописному циклу китайского художника Хэ Долина по повести А. Чехова «Дом с мезонином». Обращение к творчеству русского писателя ознаменовало новую веху в художественной истории Китая. Эпоха после культурной революции принесла с собой свободу творческого выбора и открытие новых творческих горизонтов. Хэ Долин открыл для широкого круга китайцев чеховскую повесть. Работа художника, ориентированная на русское искусство и традиции русской живописной школы, была высоко оценена современниками.

Ключевые слова: Хэ Долин, чеховские образы, живописный цикл китайского художника, традиции русской живописной школы.

An Tsi

CHEKHOV'S IMAGES BY SEEN CHINESE ARTIST: SERIES OF PAINTINGS HE DUOLING TO STORIE OF ANTON CHEKHOV'S «HOUSE WITH THE MEZZANINE»

The article is devoted to fine art cycle Chinese artist He Duoling on a story by Anton Chekhov "The House with the Mezzanine". Appeal to the work of Russian writer has marked a new milestone in the history of Chinese art. The era after the cultural revolution brought with it freedom of creative choice and discovering new creative horizons. He Duoling opened for a wide range of chineses Chekhov story. The artist's work focused on Russian art and traditions of the Russian school of painting, was highly appreciated by his contemporaries.

Keywords: He Duoling, Chekhov images, scenic cycle of the Chinese artist, the traditions of Russian school of painting.

Студ_альманах_2016.indd 120 13.07.2016 15:44:23

Баринова М. А.

ВОЗДУШНАЯ ЙОГА, КАК СПОСОБ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ДАННЫХ АРТИСТОВ БАЛЕТА

Статья посвящена проблеме развития профессиональных данных артистов балета, а также восстановлению после физических нагрузок. Рассмотрена тема оздоровления организма и польза новой методики, Воздушной йоги, для улучшения выворотности ног, более глубоких растяжек, прогибов и вытяжений позвоночника для воспитанников академии и артистов балета. Воздушная йога позволяет исключить на занятиях травмированные части тела, а также способствует выработке правильного дыхания.

Ключевые слова: артиста балета, воздушная йога, развитие профессиональных данных.

Barinova M. A.

AERIAL YOGA AS A WAY TO DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL ABILITY BALLET DANCERS

The article is devoted to the development of professional capacity of ballet dancers, as well as recovery after exercise. Research of healing the body and the use of new techniques, the Air Yoga to improve turnout feet deeper stretch marks, sagging and spinal traction for pupils Academy and Ballet. Aerial yoga in the classroom avoids the injured parts of the body, and promotes the development of proper breathing.

Keywords: ballet dancer, aerial yoga, the development of professional capacity.

Студ_альманах_2016.indd 121 13.07.2016 15:44:23

Баркалова А. Г.

ВАРИАТИВНАЯ МНОЖЕСТВЕННОСТЬ В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ

В статье рассматривается вариативная множественность в хореографическом спектакле. В качестве примера представлены работы молодых хореографов и site-specific performance. Определяется роль импровизации в постановке спектакля, значение восприятия и соучастия зрителя, а также степень ответственности хореографа за наличие игровых сцен в готовом произведении.

Ключевые слова: вариативная множественность, опорные точки, перформанс, импровизация, восприятие, игра.

Barkalova A. G.

VARIABILITY OF MULTIPLICITY IN CONTEMPORARY DANCE

The article deals with the variability of multiplicity in a choreographed performance. As an example, the works of young choreographers and site-specific performance. The role of improvisation in the performance, the meaning of perception and viewer’s complicity, and the responsibility of the choreographer for the game scenes in the finished product is defined in the article.

Keywords: variability of multiplicity; reference points; performance; improvisation; perception; game.

Студ_альманах_2016.indd 122 13.07.2016 15:44:23

Барсова М. М.

БАЛАКИРЕВ, КАК АВТОР ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Статья посвящена фортепианному наследию М. А. Балакирева. Представлен обзор фортепианных сочинений композитора, проанализированы произведения крупных и малых форм, рассмотрены их образные, стилистические и жанровые особенности. Выявлены истоки творчества Балакирева и связи его фортепианного стиля с эстетикой русских и зарубежных композиторов-современников. На основе проведенного исследования предлагается расширить концертный и педагогический репертуар малоизвестными фортепианными творениями Балакирева.

Ключевые слова: Балакирев, русская музыка XIX века, фортепианное исполнительство, жанры фортепианной музыки.

Barsova M. M.

BALAKIREV AS THE AUTHOR OF THE PIANO MUSIC

This article is devoted to piano heritage of Miliy Balakirev. His large piano genres and small forms are analysed, stylistic features of these works are investiguted. Sources of Balakirev’s piano style were linked to the Russian and foreign contemporaneous composers. The main aim of this research is the inculcation the Balakirev’s piano compositions into concert and pedagogical practice.

Keywords: Balakirev, Russian music of the 19th century, piano interpretation, piano heritage, genres.

Студ_альманах_2016.indd 123 13.07.2016 15:44:23

Бузлукова Е. А.

ЭПАТАЖ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

В статье освещается проблема эпатажа как социокультурного феномена. Представлена трактовка понятия «эпатаж», преследуемые им цели. На примере героев шоу-бизнеса раскрываются основные признаки эпатажа.

Ключевые слова: культура, социум, эпатаж, шоу-бизнес, Волочкова.

Buzlukova E. A.

SHOCKING AS SOCIOCULTURAL PHENOMENON

In this article the shocking studying problem as sociocultural phenomenon is covered. The treatment of the concept “shocking” and the purposes pursued by it is presented. On the example of heroes of show business the main signs of shocking reveal.

Keywords: culture, society, shocking, show business, Volochkova.

Студ_альманах_2016.indd 124 13.07.2016 15:44:23

Виноградова О. А.

ТЕХНИКА АЛЕКСАНДЕРА: ПОТЕНЦИАЛ ПРИМЕНЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ

Данная работа посвящена возможностям применения техники Ф. М. Александера в современном танце. В ней рассматриваются аспекты танцевальности и ошибки при проработке движений, приводящие к миотическим зажимам и травмам. Главной задачей является указать возможные пути развития данной техники, систематизация упражнений и применение их в процессе преподавания танца, как вспомогательного элемента урока.

Ключевые слова: современный танец; техника Александера; танцевальная терапия; телесные зажимы; правильная осанка.

Vinogradova O. A.

ALEXANDER'S TECHNIQUE: POTENTIAL OF APPLICATION IN CONTEMPORARY DANCE

That article devoted to possibilities of application Alexander's technique in contemporary dance. Considering some aspects of dancing and common mistakes of repetition movements, which leading to meiotic clumps and injuries. As a main task, we are trying to find possible ways of development that technique, exercises systematization and application of them in the process of dance teaching, as a subsidiary element of lesson.

Keywords: contemporary dance; Alexander's technique; dance therapy; bodily clumps; correct posture.

Студ_альманах_2016.indd 125 13.07.2016 15:44:23

Войнова З. А.

АНАЛИЗ КОРПОРАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ В МУЗЫКАЛЬНО-КОНЦЕРТНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Статья посвящена изучению понятия корпоративной культуры и диагностике ее уровня в концертно-музыкальных организациях Санкт-Петербурга. Анализ корпоративной культуры данных объектов был произведен впервые. Каждый объект был проанализирован согласно выбранным автором критериям, была приведена средняя оценка по каждому из них и выявлены проблемы. Были даны рекомендации по оптимизации деятельности организаций и повышению уровня корпоративной культуры.

Ключевые слова: корпоративная культура, музыкальное искусство, ценовая политика, миссия, система ценностей, концертно-музыкальные организации, безбарьерная среда.

Voynova Z. A.

ANALYSIS OF CORPORATE CULTURE IN THE MUSICAL-CONCERT ORGANIZATIONS OF SAINT PETERSBURG

The paper studies the concept of corporate culture, and the diagnosis of its level in the concert-musical organizations of St. Petersburg. Analysis of the corporate culture of these objects was produced for the first time. Each object has been analyzed according to criteria chosen by the author, was given an average score for each of them and identified problems. Recommendations were made to optimize the activities of organizations and improving corporate culture.

Keywords: corporate culture, the musical art, pricing policies, mission, system of values, concert-musical organizations, barrier-free environment.

Студ_альманах_2016.indd 126 13.07.2016 15:44:23

Короткова А. И.

АБСУРД КАК ПРИЕМ «ОТСТРАНЕНИЯ»
В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ
(НА ПРИМЕРЕ ДВУХ «МАКБЕТОВ» Ю. БУТУСОВА)

В статье рассматривается феномен абсурда, «остраняющий» реальность в театральной драматургии, а также его бытование в современном театральном процессе. Анализируются изменения этого понятия в различные культурно-исторические эпохи, влияние эстетики абсурда на театральные течения XX века. В качестве иллюстрации постановочных приёмов театра абсурда на современной театральной сцене взяты спектакли «Макбетт» и «Макбет. Кино» Юрия Бутусова.

Ключевые слова: абсурд, театр абсурда, остранение, Эжен Ионеско, Юрий Бутусов.

Korotkova A. I.

ABSURD AS THE PRINCIPLE OF «ALIENATION»
IN THE MODERN THEATER
(ON THE EXAMPLE OF TWO «MACBETH» BY Y. BUTUSOV)

The given article covers the phenomenon of absurd, that «alienates» reality in theatrical dramaturgy, as well as, its presence in modern theatrical processes. We analyze the changes occuring to the given concept in various cultural and historical periods and the influence of absurd aesthetics on theater trends of the 20th century. Two plays by Yuri Butusov: «Macbeth» and «Macbeth. Cinema» are representing the production elements of the absurdist theater in the contemporary theater scene.

Keywords: absurd, absurdist theater, Eugene Ionesco, Yury Butusov.

Студ_альманах_2016.indd 127 13.07.2016 15:44:23

Леничко С. В.

СИНТЕТИЗМ В СОВРЕМЕННЫХ АРТ-ПРАКТИКАХ

В статье анализируется явление синтеза науки и искусства в арт-практиках конца XX начала XXI века, а также формат междисциплинарного сотрудничества, обеспечивающий такое взаимодействие. В связи со стремительным развитием современных цифровых технологий и усложнением потребительской структуры социокультурных процессов, все большую роль играет поиск среды бытования для реализации проектов столь сложного характера. Эту нишу занимают так называемые креативные пространства (кластеры), ставшие наиболее актуальной и инновативной институцией современной культуры.

Ключевые слова: синтетические арт-практики; современный балет; творческие индустрии; креативные кластеры; art-science.

Lenichko S. V.

SYNTHETISM IN CONTEMPORARY ART-PRACTICES

In this article reviewed synthesis of science and art-practices of the late 20th century till the beginning of the 21st century, and also cross-disciplinary form of cooperation that provides such interaction. Due to onrush of digital technologies and complicacy of consumer structure in sociocultural process, the role of seeking the location for existence and realization such complicated projects is very big. Such position takes so-called creative locations (clusters), that becomes more actual and innovation industry of contemporary culture.

Keywords: synthetic art-practices, contemporary ballet, creative industries, creative clusters; art-science.

Студ_альманах_2016.indd 128 13.07.2016 15:44:23

Леонтьева А. А.

ДОМОВЫЕ ЦЕРКВИ
В УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Статья посвящена проблеме функционирования домовых церквей в учебных заведениях Санкт-Петербурга. На материалах учебных заведений технического, гуманитарного и художественного профилей раскрывается исторический аспект возникновения, дается выборочная характеристика. Выявляется специфика домовых храмов по сравнению с соборными и приходскими. Отмечается значимость интеграции культовых объектов в учебных заведениях в деле формирования у молодежи системы ценностей.

Ключевые слова: церковь, домовая церковь, конфессии, культура.

Leontyeva A. A.

HOUSE CHURCHES
IN EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF ST. PETERSBURG

The article is devoted to a problem of functioning of house churches in educational institutions of St. Petersburg. On materials of educational institutions of technical, humanitarian and art profiles the historical aspect of emergence reveals, the selective characteristic is given. Specifics of house temples in comparison with cathedral and parish come to light. The importance of integration of cult objects in educational institutions in formation at youth of system of values is noted.

Keywords: church, house church, faiths, culture.

Студ_альманах_2016.indd 129 13.07.2016 15:44:23

Мастепанова Д. А.

ОБЩЕСТВЕННОЕ МНЕНИЕ:
ПРИНЦИПЫ, ФУНКЦИИ, МЕТОДЫ ОЦЕНКИ

В данной статье автором рассматривается важность и необходимость изучения общественного мнения. Проанализированы специфические характеристики, присущие общественному мнению, а также подходы и методы изучения общественного мнения. Была рассмотрена классификация методов сбора информации. На основе проведенного исследования автором предлагается две траектории, по которым могут проводится исследования, и высказывается мнение о том, что мониторинг общественного мнения должен проводится на регулярной основе.

Ключевые слова: общественное мнение, мониторинг, опрос, анкета, интервью.

Mastepanova D. A.

PUBLIC OPINION:
PRINCIPLES, FUNCTIONS, METHODS OF ASSESSMENT

In this article, the author discusses the importance and necessity of studying of public opinion. We analyzed the specific characteristics inherent in public opinion and the approaches and methods of public opinion research. Classification methods of information gathering were considered. On the basis of the research, the author proposes two paths, in which research can be conducted, and expressed the view that public opinion monitoring should be conducted regularly.

Keywords: public opinion, research, interview, questionnaire.

Студ_альманах_2016.indd 130 13.07.2016 15:44:23

Морозова Ю. А.

Н. К. МЕТНЕР — ПИАНИСТ

Рассмотрена исполнительская сторона творческой деятельности Н. К. Метнера, выдающегося композитора, пианиста и педагога XX века, одного из последних композиторов-романтиков, причины недооценки его исполнительского наследия.

Ключевые слова: Н. К. Метнер, пианист, интерпретация, фортепианная педагогика, Шнабель, Аппассионата.

Morozova J. A.

N. C. MEDTNER — PIANIST

The article deals with the performing party creative activities N. C. Medtner, outstanding composer, pianist and teacher of the XX century, one of the last composers — romanticists, reasons underestimating his performing activity.

Keywords: N. C. Medtner, pianist, interpretation, piano pedagogy, Schnabel, Appassionata.

Нигматуллина А. Г.

«МУЧЕНИЧЕСТВО СВ. СЕБАСТЬЯНА» И «ДЕВА-ИЗБРАННИЦА»: РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ К.ДЕБЮССИ

Статья рассматривает проявление религиозной темы в творчестве Клода Дебюсси на примере поэмы «Дева-избранница» и мистерии «Мученичество св. Себастьяна». Разбирается отношение композитора к религии и к ее канонам. Анализ произведений позволяет понять подход Дебюсси к религиозным сюжетам в светской музыке.

Ключевые слова: Клод Дебюсси, католицизм, пантеизм, религия.

Nigmatullina A. G.

«THE MARTYRDOM OF ST. SEBASTIAN» AND «VIRGO-FIANCEE»: RELIGIOUS THEME IN THE WORKS OF CLAUDE DEBUSSY

The article deals with the manifestation of religious themes in the works of Claude Debussy on the example of the poem «The Virgin darling» and the mystery «The Martyrdom of St. Sebastian». Research the composer's views on religion and its canons. The analysis allows us to understand of Debussy's approach to religious subjects in secular music.

Keywords: Claude Debussy, Catholicism, pantheism religion.

Студ_альманах_2016.indd 132 13.07.2016 15:44:23

Романычев Ф. А.

МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ ИСПАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ЭПОХИ РЕНАСИМЬЕНТО И ВОЗМОЖНОСТИ ЕЕ ПРИМЕНЕНИЯ В РЕПЕРТУАРЕ ДМШ

В данной статье рассматривается творчество испанских композиторов эпохи Ренасимьенто в аспекте их педагогической деятельности. Эта тема практически не изучена в российском музыковедении. Цель статьи — произвести краткий анализ и дать характеристику созданному ими детскому репертуару, обозначить возможные цели его применения в педагогической практике детских музыкальных школ. Также в ней обсуждаются некоторые особенности музыкального языка композиторов испанской школы.

Ключевые слова: Испания, Ренасимьенто, Хоакин Турина, Энрике Гранадос, Исаак Альбенис, фортепианная музыка, педагогика, детский репертуар.

Romanychev F. A.

CHILDREN'S MUSIC OF SPANISH RENACIMIENTO COMPOSERS AND ITS' ABILITIES FOR USE IN MUSICAL SCHOOL'S REPERTOIRE

This article is discussing the art of Spanish Renacimiento composers in the aspect of their pedagogical activities. This theme is virtually unexplored in Russian musicology. The purpose of the article is to make short analysis and characteristics to their children's repertoire and to denote its possible purposes for use in pedagogical practice in musical schools. It is also discussing some qualities of Spanish composers' musical language.

Keywords: Spain, Renacimiento, Joaquin Turina, Enrique Granados, Isaac Albenis, piano music, pedagogics, children's repertoire.

Студ_альманах_2016.indd 133 13.07.2016 15:44:23

Руденченко К. М.

ФОЛЬКЛОРНОЕ ДВИЖЕНИЕ В РОССИИ:
ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ
И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

В статье предпринята попытка осмысления и обобщения тех историко-культурных факторов, которые послужили толчком к переосмыслению фольклорных традиций в условиях современной городской жизни. Рассматривается феномен «фольклорного движения», его предыстория и современное состояние.

Ключевые слова: фольклор, фольклорное движение, аутентичное исполнение, фольклорный ансамбль, Российский фольклорный союз.

Rudenchenko K. M.

FOLKLORE MOVEMENT IN RUSSIA:
HISTORICAL BACKGROUND AND CURRENT STATUS

The article makes an attempt to understand and summarize the historical and cultural factors, which served as the impetus for rethinking folk traditions in modern urban life. The phenomenon of “folk movement”, its background and the current state.

Keywords: folklore, folk movement, authentic performance, folk ensemble, the Russian folklore Union.

Студ_альманах_2016.indd 134 13.07.2016 15:44:23

Шабалина Н. С.

МЕТАМОРФОЗЫ ШЕКСПИРОВСКОГО «ГАМЛЕТА» НА РОССИЙСКОЙ СЦЕНЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

В статье рассматриваются проблемы интерпретации «Гамлета» на российской сцене рубежа XX–XXI веков, анализируются спектакли последних десятилетий (постановки П. Штайна, Ю. Бутусова, В. Фокина и Р. Лепажа). Определяются основные направления интерпретаций великой трагедии в российской сценической практике на рубеже веков. На примере наиболее значимых постановок осуществляется попытка выявить «лицо» сегодняшнего Гамлета и современное видение трагедии.

Ключевые слова. Шекспир, Гамлет, интерпретация, Штайн, Фокин, Бутусов, Лепаж.

Shabalina N. S.

METAMORPHOSES OF SHAKESPEARE'S "HAMLET" ON THE RUSSIAN STAGE IN THE20th AND21st CENTURIES

The article concerns the problems of «Hamlet» interpretations on the Russian stage in the late 20th and early 21st centuries. Its recent performances (by P. Stein, Y. Butusov, V. Fokin and R. Lepage) are analysed. The question about urgency of Shakespeare's «Hamlet» in Russia is researched. The main directions of the great tragedy's interpretations in Russian scenic practice of the late 20th and early 21st centuries are discussed. The most significant performances of «Hamlet» in Russia are considered; they help to reveal the modern vision of Hamlet and the present view of the play.

Keywords: Shakespeare, Hamlet, interpretation, Stein, Fokin, Butusov, Lepage.

Студ_альманах_2016.indd 135 13.07.2016 15:44:24

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ань Ци — аспирантка Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

Научный руководитель:

Элла Васильевна Махрова — кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой философии, истории и теории искусства.

An Tsi — postgraduate of State Pedagogical University of Russia named A. I. Herzen.

Scientific adviser:

Mahrova Ella V. — Ph.D., doctor of culture science, professor, Head of the department of philosophy of history and theory of art.

Баринова Марина Александровна — магистрант.

Научный руководитель:

Зозулина Наталия Николаевна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения.

Barinova Marina A. — undergraduate student.

Scientific adviser:

Zozulina Natalia N. — Ph.D., professor of the Department of theory and history of ballet.

Баркалова Анна Геннадьевна — магистрант.

Научный руководитель:

Дробышева Елена Эдуардовна — доктор философских наук, профессор кафедры философии, истории и теории искусства.

Barkalova Anna G. — undergraduate student.

Scientific adviser:

Drobysheva Elena E. — doctor of philosophy science, professor of the Department of philosophy, history and theory of art.

Барсова Маргарита Михайловна — студент бакалавриата.

Научный руководитель:

Епишин Александр Вильгельмович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства.

Barsova Margarita M. — student of baccalaureate.

Scientific adviser:

Epishin Alexander W. — Ph. D., associate professor of the Department of the musical art.

Студ_альманах_2016.indd 136 13.07.2016 15:44:24

Бузлукова Екатерина Александровна — магистрант.
Научный руководитель:
Ирхен Ирина Игоревна — доктор культурологии, профессор кафедры философии, истории и теории искусства.

Buzlukova Ekaterina A. — undergraduate student.
Scientific adviser:
Irkhen Irina I. — doctor of cultural science, professor of the Department of philosophy, history and theory of art.

Виноградова Ольга Анатольевна — магистрант.
Научный руководитель:
Дробышева Елена Эдуардовна — доктор философских наук, профессор кафедры философии, истории и теории искусства.

Vinogradova Olga A. — undergraduate student.
Scientific adviser:
Drobysheva Elena E. — doctor of philosophy science, professor of the Department of philosophy, history and theory of art.

Войнова Злата Александровна — студент бакалавриата
Научный руководитель:
Кучина Ольга Владимировна — кандидат экономических наук, доцент кафедры балетоведения.

Voynova Zlata A. — student of baccalaureate.
Scientific adviser:
Kuchina Olga V. — Ph. D., associate professor of the Department of theory and history of ballet.

Короткова Алёна Ивановна — магистрант.
Научный руководитель:
Элла Васильевна Махрова — кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой философии, истории и теории искусства.

Koronkova Alena I. — undergraduate student.
Scientific adviser:
Mahrova Ella V. — Ph.D., doctor of culture science, professor, Head of the department of philosophy of history and theory of art.

Студ_альманах_2016.indd 137 13.07.2016 15:44:24

Леничко Светлана Владимировна — магистрант.
Научный руководитель:
Дробышева Елена Эдуардовна — доктор философских наук, профессор кафедры философии, истории и теории искусства.

Lenichko Svetlana V. — undergraduate student.
Scientific adviser:
Drobysheva Elena E. — doctor of philosophy science, professor of the Department of philosophy, history and theory of art.

Леонтьева Алла Александровна — студент бакалавриата.
Научный руководитель:
Ирхен Ирина Игоревна — доктор культурологии, профессор кафедры философии, истории и теории искусства.

Leontyeva Alla A. — student of baccalaureate.
Scientific adviser:
Irkhen Irina I. — doctor of cultural science, professor of the Department of philosophy, history and theory of art.

Мастепанова Дарья Александровна — студент бакалавриата.
Научный руководитель:
Потолокова Мария Олеговна — доктор экономических наук, профессор кафедры балетоведения.

Mastepanova Darya A. — student of baccalaureate.
Scientific adviser:
Potolokova Marya Olegovna — doctor of economic sciences, professor of the Department of theory and history of ballet.

Морозова Юлиана Александровна — студент бакалавриата.
Научный руководитель:
Шекалов Владимир Александрович — доктор искусствовения, профессор кафедры музыкального искусства.

Morozova Juliana A. — student of baccalaureate.
Scientific adviser:
Shekalov Vladimir A. — doctor of art science, professor of the Department of the musical art.

Нигматуллина Алсу Галимулловна — магистрант.
Научный руководитель:
Ирхен Ирина Игоревна — доктор культурологии, профессор кафедры философии, истории и теории искусства.

Студ_альманах_2016.indd 138 13.07.2016 15:44:24

Nigmatullina Alsou G. — undergraduate student.
Scientific adviser:
Irkhen Irina I. — doctor of cultural science, professor of the Department of philosophy, history and theory of art.

Романычев Фёдор Андреевич — студент бакалавриата.
Научный руководитель:
Шекалов Владимир Александрович — доктор искусствовения, профессор кафедры музыкального искусства.

Romanychev Fedor A. — student of baccalaureate.
Scientific adviser:
Shekalov Vladimir A. — doctor of art science, professor of the Department of the musical art.

Руденченко Кристина Михайловна — магистрант.
Научный руководитель:
Ирхен Ирина Игоревна — доктор культурологии, профессор кафедры философии, истории и теории искусства.

Rudenchenko Christina M. — undergraduate student.
Scientific adviser:
Irkhen Irina I. — doctor of cultural science, professor of the Department of philosophy, history and theory of art.

Шабалина Наталия Сергеевна — магистрант.
Научный руководитель:
Ирхен Ирина Игоревна — доктор культурологии, профессор кафедры философии, истории и теории искусства.

Shabalina Natalia S. — undergraduate student.
Scientific adviser:
Irkhen Irina I. — doctor of cultural science, professor of the Department of philosophy, history and theory of art.

ЕЖЕГОДНЫЙ АЛЬМАНАХ
Студенческого научного общества
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
имени А. Я. Вагановой

•

2016

Текст печатается в авторской редакции

Макет и верстка *О. В. Пугачевой*

Рег. Свидетельство ПИ № ФС77-32105 от 29 мая 2008 г.

Издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»
http://www.vaganovaacademy.ru

Адрес редакции: 191023, СПб, ул. Зодчего Росси, д. 2
тел. (812) 456-07-65, e-mail: science@vaganovaacademy.ru

Подписано в печать 12.07.2016. Формат 60×84/16.
Усл. печ. л. 8,14. Тираж 200. Заказ № 0000000.

Отпечатано в типографии ООО «Супервэйв Групп».
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15.

Студ_альманах_2016.indd 140 13.07.2016 15:44:24

